

Driemaandelijks tijdschrift
achtste jaargang nummer 4
december 1985

Orgelkunst

ORGELKUNST

VIIIste jaargang, nummer 4 — december 1985

Driemaandelijks tijdschrift uitgegeven door de v.z.w. Vlaamse Vereniging ter Bevordering van de Orgelkunst.

Hoofdredacteur

Kamiel D'Hooghe

Redaktieraad

Luk Bastiaens, Antoon Fauconnier, Bernard Huys, Dr. Ewald Kooiman (Ned.), Ghislain Potvlieghe, Patrick Roose, Dr. Harald Vogel (B.R.D.).

Medewerkers

Jef Braekmans, Berten De Keyzer, Ignace De Sutter, Daniel Liévois, Jos Meersmans, Paul Raspé, Edmond Saveniers, Raymond Schroyens, Maurice Truyers, Francis Van Bree, Koos van de Linde (Ned.), Kristiaan Van Ingelgem, Jan Van Landegem, Gabriël Willems.

Secretariaat

Agnès Dumon, Beiaardlaan 1, B-1850 Grimbergen

Rekeningnummers op naam van « Orgelkunst », Grimbergen

België : K.B. 436-6204991-57

Nederland : Spaarbank Limburg : 85.89.45010

(Postgiro Spaarbank Limburg : 105.81.80)

Abonnement

België : 380 F.

Nederland : 23,- Gld

Andere landen : 450 B.F.

Steunabonnement : min. 500 F.

Voor de inhoud van de ondertekende artikels zijn alleen de auteurs verantwoordelijk.

Nadruk van artikelen uit dit nummer zonder toelating van de redactie is verboden.

Inhoud

		blz.
1985, Jaar van de Muziek	<i>K. D'Hooghe</i>	3
Muzikaal-retorische figuren in J.S. Bachs orgelkoraal 'Durch Adams Fall ist ganz verderbt'	<i>G. De Swerts</i>	6
Het gerestaureerde orgel van de St.-Annakerk te Roosbeek	<i>L. Bastiaens</i>	28
Belgische orgels naar Noord-Brabant in de eerste helft van de 19de eeuw	<i>F. Jespers</i>	36
In memoriam Emile Verschueren	<i>K. D'Hooghe</i>	41
Ter bespreking		42
Mededelingen		46
Orgeltijdschriften		47

1985, Jaar van de Muziek

Homilie gehouden op 22 en 23 juni in de abdijkerk van Grimbergen door Kamiel D'Hooghe.

Driehonderd jaar geleden werd Johann Sebastian Bach geboren. Hij was verantwoordelijk voor de kerkmuziek in de belangrijkste kerken van Leipzig.

De herdenking van zijn geboorte groeit in 1985 uit tot het Europees jaar van de muziek. Het is de aanleiding om de feestdag van de muziek ook van op deze plaats recht te laten gelden.

Alvorens de taak van de muziek te omschrijven, wil ik de stilte roemen.

Vanuit de stilte rijst de klank op, de stilte is het blanco blad van de schrijver, het naakte doek van de schilder, de blanke bladzijde bij de aanvang van een boek.

Een welluidende klank wordt vanuit de stilte geboren, een pijnlijke klank verscheurt de stilte.

Bezielde klanken kunnen de ontvankelijke kerkgemeenschap meevoeren naar een ontmoeting met de schoonheid. Kardinaal Danneels zei onlangs : « Elke kunst draagt in zich de belijdenis van de transcendentie ». Echte kunst openbaart schoonheid en schoonheid leidt naar God.

Volgens het boek Genesis is Joëbal de « Vader van de muziek », de vader van allen die spelen op snaar- en windinstrumenten. Uit de naam Joëbal werden ook later de woorden « jubilaris » en « jubilaris » afgeleid. Deze term duidt aan dat vocale en instrumentale muziek een geschenk van God is.

Hiervoor zal men God danken door Zijn geschenk om te zetten in lofprijzingen, ter Zijner ere.

In de Oud-Testamentische tijd bestond reeds vrij vroeg in familie- en stamverband een vorm van opvoeding, waarin religie en muziek een dominante plaats bekleedden.

David organiseerde een school voor liturgische opleiding. Hier kreeg de muziek en meer specifiek de religieuze muziek een zeer belangrijke plaats. De opleiding in het koor der Levieten vereiste strenge normen ; men moest dertig jaar zijn en reeds een ruime kennis hebben van het muzikale repertoire. Toen reeds werd muziek voor de eredienst toevertrouwd aan hen die er een opleiding voor genoten hadden.

David koos voor de overbrenging van de ark de meest bekwame Levieten en instrumentisten om het Loflied te zingen en te begeleiden. Hij wist zijn muzikanten te waarderen en beloofde hen ruimschoots.

Plato, de Griekse wijsgeer, laat de opvoeding aanvatten vanaf de geboorte van het kind. De muziek staat hierbij centraal; niet alleen omwille van de muziek op zichzelf, maar als stimulans tot ontwikkeling van het schone en het goede. De muziek moet bijdragen tot de vorming van een edel karakter, vanuit deze persoonsvorming kan de gemeenschap opgebouwd worden en goed functioneren. De muziek moet: « Een bron voor de opgroeienden, een zekerheid voor de kinderen, een troost voor de grijsaards zijn ».

Deze idee moet ook onder de eerste kristenen geleefd hebben. Maar hun muziek was bezield door Gods lof. Deze eeuwige Gods lof onderscheidde zich van de andere religies. Paulus verwoordt het zo aan de Efesiërs: « spreekt tot elkaar in psalmen, lofzangen en geestelijke liederen, juicht en zingt in uw hart voor de Heer ». Het werd telkens een loflied voor God en een morele steun voor elkaar. « Zing met uw stem, zing met uw mond, zing met uw hart, zingt met uw gedrag, wees zelf de lof die je uitzingt », zei Augustinus.

De lofprijzingsgedachte gaat verder. Men voelde zich verbonden met de engelen en de heiligen die in de hemel God bejubelen. Aldus krijgt de hymne naast een aards- ook een hemels karakter, bedoeld voor alle mensen.

Op de golven van de geschiedenis heeft de muziek meegedeind. Vandaag de dag is ze wellicht al te ver weggegroeid van haar grondgedachte, nl. een geschenk van God dat in schoonheid ter zijner ere ingezet wordt.

Het is daarom verontrustend te zien hoe men ook in de kerk de waarde van de muziek dreigt te vergeten. Het gebruik in de eredienst van een elektronisch instrument — orgel genaamd — is onwaardig. Eveneens onwaardig is het afdraaien van plaat of band in de kerkruimte. Consumptie-achtergrondmuziek die zoetgevooid maar misplaatst uit de luidsprekers zoemt komt neer op het verdoezelen van armoede en het oppeppen van goedkope namaak. We dulden toch ook geen namaakbloemen in de kerk? Liturgie vieren vraagt van ons allen het beste, het echte. « Religieuze kunst moet alle vervalsing en desacralisatie verwijzen »,

zei de paus tijdens zijn homilie aan de kunstenaars. Daarom moeten de liturgisten de nodige ruimte geven aan de kerkmusicus. Deze functie dient opnieuw ten volle gevaloriseerd te worden.

Onze meer subtiele gevoelens worden soms zwaar op de proef gesteld door begrippen als zakelijkheid, wetenschappelijke analyse, moderne techniciteit.

Ook het woord crisis wordt thans te pas en te onpas gebruikt. Vragen worden gesteld over de bestemming en het gebruik van geld, en of het wel zinnig is om ten aanzien van zoveel armoede en lijden geld te besteden aan de zorg en opulstering van de eredienst? Is het niet beter dit geld af te dragen aan de noodlijdenden? Dat klinkt edel. Wie komt niet onder de indruk? Is het evenwel een juist uitgangspunt? Het is een redenering die terugvalt op een uitlating in de omgeving van Jezus. In dit verband moeten we Matteüs 26.9 nalezen. Soortgelijke spaarideeën worden ook daar luid verkondigd, maar door Jezus afgewezen. Zelfs Jezus werd niet gespaard. Judas heeft er nog wat aan verdiend. Dertig zilverlingen was zijn Heer waard.

Een verkeerd begrepen spaarzaamheid kan moeilijk het juiste antwoord oproepen. Ook onverschilligheid is niet de juiste gesteldheid om een antwoord te vinden, want wie de waarde van de muziek niet wenst te onderkennen, zal ook geen duurzaam antwoord vinden. Wat de onverschillige niet kent, wenst hij niet te kennen. Wat hij niet kent, kent hij niet waarderen. Wat hij niet waardeert is voor hem nutteloos.

Maar ook nu leeft in onze gemeenschap een ontvankelijkheid voor schoonheid, ontroering, stilte en sacrale muziek. Het is onze plicht hieraan tegemoet te komen.

Wij zijn dankbaar en verheugen ons omdat we iedere week mogen samenkomen in een ruimte vervuld van schoonheid en van een eeuwenlange bezieling, waar wij opgenomen worden in een biddende en zingende gemeenschap, die ook vandaag nog de psalmen van koning David zingt, daarmee in geest en gebed bij een oud-testamentische traditie aansluitend.

Onze kerkgemeenschap telt een weelde van koren: Het jongens- en meisjeskoor, Het jongerenkoor, de Cantorij, het Gregoriaans koor en het koor van de gepensioneerden luisteren de eredienst op en nodigen ons uit tot gebed en zang. Zij vormen de kern van een zingende gemeenschap die in samenhang en eensgezindheid een afstraling is van Gods volk onderweg.

Het orgel begeleidt en commentarieert het woord, het lied en de meest diepe gevoelens. Het drukt treurnis uit bij verdriet, het jubelt bij vreugde. Het smeekt en bidt, dankt en looft. Het vertolkt wat in de gemeenschap leeft en bovenal is zijn klank bedoelt om God te dienen.

De grootmeester van het orgel, J.S. Bach, wilde met zijn composities God eren en zijn naaste helpen en bijstaan. Zijn composities tekende hij menigmaal; «Soli Deo Gloria»; alleen ter ere Gods.

In zijn kunst staat hij midden, buiten en boven zijn tijd, hij streefde de hoogste kwaiteit na, alles bestuderend wat er rondom hem gebeurde, alles verwerkend en optillend tot het hoogste niveau. Hij koos niet voor conservatieve of progressieve waarden. Hij verkoos de echte diepe waarden, los van alle mode of tijdelijke beïnvloeding. Zijn kunst en zijn levenswandel ontsteege daarmee de vluchtige actualiteit, de oppervlakkigheid en alledaagtheid. Daardoor kreeg zijn kunst een profetische waarde. Ook nu nog brengt ze op elk moment van de dag grote vreugde bij velen, en dit over de ganse wereld.

Muziek, metgezel van de vreugde en medicijn tegen alle smarten; Muziek, *gave Gods*.

SOLI DEI GLORIA

Muzikaal-retorische figuren in J.S. Bachs orgelkoraal

« Durch Adams Fall ist ganz verderbt »

Gerard DE SWERTS

Als we ervan uitgaan dat muziek een taal is, dan mogen we als voorwaarde voor een goede uitvoering stellen dat de luisteraar de muzikale taal verstaat die de uitvoerder spreekt. En dat is, in het geval van muziek uit het verleden, een taal die niet de onze is, en die maar gedeeltelijk te achterhalen is.

De muziek als taal werd in de loop der tijden getoetst aan de redekunst. Zo ontstonden er verbanden tussen redekunst en muziek. Vooral in de 17de en 18de eeuw waren deze verbanden

tussen muziek en retorica zeer hecht. Componeren was in die tijd als het schrijven van een redevoering, musiceren als het voordragen ervan.

Maarten Luthers citaat «*de tekst leeft door de noten*», bevestigt hoe de muziek niet alleen Gods lof (*laudatio Dei*) betekent, of zelfs opwekking van het hart (*recreatio cordis*), maar ook een klankvolle prediking (*praedicatio sonare*) als hulp bij de verkondiging van de H. Schrift. Om deze opdracht te vervullen lieten de componisten van Lutherse kerkmuziek zich door de retoriek, of de kunst der redevoering, inspireren.

In overeenstemming met de retorische figuren, hun benaming en hun bepaling, hebben zij aldus een groot aantal muzikale figuren ontwikkeld die als melodische, harmonische, ritmische en vormelijke bouwelementen de inhoud van de tekst helpen uit te beelden en te verduidelijken.

Niet alleen vocale composities, maar ook instrumentale werken zijn een verhaal, een «*klankrede*». In de 17de en 18de eeuw was de instrumentale muziek ook een in hoofdzaak woordgebonden taal, die als een voordracht van de redenaar ertoe diende om de luisteraar te overtuigen. Het duidelijkst is dit te merken in instrumentale werken die op voor ons bekende teksten zijn gecomponeerd.

Van veel instrumentale muziek is het literaire uitgangspunt dat ten grondslag heeft gelegen ons niet bekend. Het is heel waarschijnlijk dat componisten van instrumentale muziek heel vaak wel zo'n uitgangspunt gebruikt hebben. Dergelijke literaire gegevens, die voor ons nog te achterhalen zijn, vinden we vooral bij orgelbewerkingen van koralen.

In de voorliggende bespreking van het orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» van J.S. Bach willen we proberen door middel van de muzikale retoriek — in het bijzonder door middel van de figurenleer — een bijdrage te leveren tot de kennis van de muzikale taal van weleer — meer bepaald deze van J.S. Bach —; in deze zin mag deze bespreking dan ook een nuttige handleiding zijn, zowel voor de uitvoerder als voor de luisteraar. De waarde van de figurenleer voor de interpretatie van Bach is zeer veelzijdig. Vooreerst kan de kennis van de muzikaal-retorische figuren tot een beter inzicht leiden. Natuurlijk heeft een beluisteren dat van zulke historische achtergronden geen weet heeft ook zijn volle gegrondheid; diegene voor wie een

dergelijk beluisteren niet volstaat, kan zich steeds door de figurenleer laten helpen.

Aan de andere kant wettigt zij in het algemeen een interpretatie van de muziek van Bach uitgaande vanuit de teksten zelf. Spitta heeft dergelijke interpretatie, waar zij voor-de-hand-liggend was, slechts met tegenzin overgenomen en er grondig voor gewaarschuwd: «*Hoe graag hij (Bach) ook schilderachtige trekken invoegde, hij deed het niet omwille van een muzikaal plastisch gericht principe. Deze trekken zijn vluchtige uit de geest ontsprongen prikkels wier aanwezigheid of afwezigheid de waarde en de verstaanbaarheid van de compositie in zijn eigen wezen niet veranderen*» (1).

In scherpe tegenstelling tot deze visie ontwikkelde Schwetzer zijn «motieven-catalogus» uit een systematische vergelijking van de «schilderachtige trekken». De herontdekking van de muzikale figurenleer heeft hem hierin gelijk gegeven. Zoals men de laatste jaren de grondbetekenis van de kunst der muzikaal-retorische figuren in het algemeen onderzocht heeft (2), zo heeft Arnold Schmitz (3) aangetoond dat deze stijlfiguren in het oeuvre van J.S. Bach van groot belang zijn. De aanwending en het gebruik van de muzikaal-retorische figuren wijst dus op de bedoeling van de componist om de tekst uit te leggen en rechtvaardigt ook deze analyse van J.S. Bachs orgelkoraal «*Durch Adms Fall ist ganz verderbt*».

Vooraleer over te gaan tot een grondige bespreking van dit orgelkoraal, vermelden we nog even dat de melodie van dit lied uit de 16de eeuw stamt (4), en dat Bachs cantate «*Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*» (BWV 18) met hetzelfde koraal eindigt; de tekst van het slotkoraal van Bachs 18de cantate stemt overeen met het 8ste vers van de koraaltekst.

De volledige koraaltekst luidt als volgt:

1.

*Durch Adams Fall ist ganz verderbt menschlich Natur und Wesen,
dasselb Gift ist auf uns geerbt, dass wir nicht konnten g'nesen
ohn Gottes Trost, der uns erlöst hat von dem grossen Schaden,
darein die Schlang Eva bezwang, Gotts Zorn auf sich zu laden.*

2.

*Weil denn die Schlang Eva hat gebracht, dass sie ist abgefallen
von Gottes Wort, das sie veracht, dadurch sie in uns allen*

*bracht hat den Tod, so war ja not, dass Gott uns auch sollt geben
sein lieben Sohn, der Gnaden Thron, in dem wir möchten leben.*

3.

*Wie uns nun hat ein fremde Schuld in Adam all verhöhnet,
also hat was uns ein fremde Huld in Christo all versöhnet;
und wie wir all durch Adams Fall sind ewigs Tods gestorben,
also hat Gott durch Christi Tod erneut, was war verdorben.*

4.

*So er uns denn sein Sohn geschenkt, da wir sein Feind noch waren,
der für uns ist ans Kreuz gehenkt, getöt, gen Himm'l gefahren,
dadurch wir sein von Tod und Pein erlöst, so wir vertrauen
auf diesen Hort, des Vaters Wort: wem wollt vor Sterben grauen?*

5.

*Er ist der Weg, das Licht, die Pfort, die Wahrheit und das Leben,
des Vaters Rat und ewigs Wort, den er uns hat gegeben
zu einem Schutz, dass wir mit Trutz an ihn fest sollen glauben;
darum uns bald kein Macht noch G'walt aus seiner Hand wird
rauben.*

6.

*Der Mensch ist gottlos und verflucht, sein Heil ist auch noch ferne,
der Trost bei einem Menschen sucht und nicht bei Gott dem
Herren;
denn wer ihm will ein andres Ziel ohn diesen Tröster stecken,
den mag gar bald des Teufels G'walt mit seiner List erschrecken.*

7.

*Wer hofft auf Gott und dem vertraut, wird nimmermehr zu
schanden;
denn wer auf diesen Felsen baut, ob ihm gleich geht zuhanden
viel Unfall hie, hab ich doch nie den Menschen sehen fallen,
der sich verlässt auf Gottes Trost; er hilft sein'n Gläubgen allen.*

8.

*Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund, du wollst nicht von mir
nehmen
dein heiliges Wort aus meinem Mund, so wird mich nicht
beschämen
mein Sünd und Schuld; denn in dein Huld setz ich all mein
Vertrauen;
wer sich nun fest darauf verlässt, der wird den Tod nicht schauen.*

9.

*Mein'n Füßen ist dein heilges Wort ein Leuchte nah und ferne,
ein Licht, das mir den Weg weist fort ; so dieser Morgensterne
in uns aufgeht, so bald versteht der Mensch die hohen Gaben,
die Gottes Geist denen verheisst, die Hoffnung darauf haben.*

Lazarus Spengler (1479-1534)

Ter verduidelijking van onze bespreking van J.S. Bachs orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist gans verderbt*» geven we eerst nog een vrije vertaling van de hierboven geciteerde koraaltekst van Lazarus Spengler :

1.
Door Adams val is de ganse menselijke natuur en het wezen verdorven,
wij erfden deze kwaal waarvan we niet konden genezen zonder Gods troost.
Hij verloste ons van dit onheil.
Het was de slang die Eva dwong de toorn van God op zich te laden.
2.
Toen dan de slang Eva had overhaald Gods woord te verwerpen en te versmaden
en daardoor ons allein aan de dood ketende,
toen schonk God ons zijn geliefde Zoon, de troon van genade,
waardoor wij nieuw leven kunnen verwerven.
3.
Zoals wij allen, door andermans schuld, in Adam zijn vernederd,
evenzo worden wij verzoend in Christus door andermans onschuld.
En zoals wij nu door Adams val een eeuwige dood zullen moeten sterven,
zo heeft God, door de dood van Christus, vernieuwd wat was verkoven.
4.
Zo heeft Hij ons zijn Zoon geschonken, toen wij hem nog als vijand misprezen,
en is deze voor ons allen aan het kruis genageld, gedood en ten hemel opgevaren.

Hierdoor zijn wij van dood en pijn verlost indien wij vertrouwen op deze toeverlaat, het woord Gods ;
wie huivert er nog bij de gedachte aan de dood ?

5.
Hij is de weg, het licht, de poort, de waarheid en het leven.
De vaderlijke raad en het eeuwige woord, dat ons beschutting verleende
om vol trots, rotsvast in Hem te geloven, zodat geen macht of geweld
ons nog ooit aan zijn beschermende hand kan onttrekken.
6.
De mens is goddeloos en vervloekt, en zijn heil is ver van hem,
als hij bij mensen zijn troost zoekt en niet bij God de Heer ;
want wie een andere betrachting heeft dan deze vertroosting,
zal weldra door duivelse listen en geweld opgeschrikt worden.
7.
Wie hoopt op God en hem vertrouwt, zal nooit verloren gaan
zolang hij op deze rots bouwt.
Zelfs de mens wie veel onheil overkomt, zal nooit ten onder gaan
wanneer hij zich op Gods troost verlaat ; Hij staat steeds al zijn gelovigen bij.
8.
Ik bid U, o Heer, uit de grond van mijn hart,
wil toch nooit uw heilig woord uit mijn mond nemen, zo kan dan nooit
mijn zonde en mijn schuld mij beschamen. Immers in Uw genade stel ik al mijn vertrouwen. Wie zich daarop verlaat hoeft de dood niet te vrezen.
9.
Uw heilig woord is voor mijn voeten een licht, dichtbij en ver ;
een licht dat mij verder de weg wijst.
Wanneer deze morgenster in ons ontluikt, begrijpt de mens de grote gave
die Gods geest verschaft aan hen die daarop hun hoop stellen.

Lazarus Spengler (1479-1534)

Voorbeeld I. — Orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*»
(BWV 637) uit J.S. Bachs 'Orgelbüchlein'.

De pedaalpartij in J.S. Bachs orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» is een der markantste voorbeelden voor de muzikaal-retorische stijlfiguur «*saltus duriusculus*» (5). Als zinnebeeld van de zondeval van Adam is deze pedaalpartij bijna volledig samengesteld uit dalende, verkleinde septiemsprongen; harder en dieper kon Adam nauwelijks vallen.

Het ritme en de dalende (vallende) toonafstanden tekenen hier «de val»; de verkleinde septiemsprongen (*salti duriusculi*) daarentegen tekenen omzeggens vrij karakteristiek het begrip «zonde». Dit orgelkoraal is een der eigenaardigste composities die Bach geschreven heeft. De complexe harmoniek van dit werk heeft

dan ook voor veel kopbrekens gezorgd. Reeds vroeg stelde men de sterke uitbeeldingskracht van dit koraal vast. Spitta hield het bijna voor overbodig en onbelangrijk om nog naar het valmotief in de pedaalbas te verwijzen (6). Volgens Schweitzer is deze compositie een «*grausiges Lied von der Ursünde*»; hij beschrijft echter alleen het «*äusserliche Bild*» van Adams val in het ostinate valmotief en dat van de slang in de kronkelende wendingen van de middenstemmen (7). Luedtke vindt het belangrijk erop te wijzen «*wie in den Mittelstimmen durch das Schillern und Schwanken zwischen Dur und Moll die verführerische Schlange gemalt wird*», en hij is er terecht verbaasd over «*wie stark gefühlsmässig Bachs Musik trotz dieser malerischen Grundlage wirkt*» (8). Goldschmidt is van mening dat dit orgelkoraal bij Bach de overgang van de toonschildering naar de toonsymboliek weergeeft: «*In der Choralbearbeitung des 'Falls Adams' ist die tonmalerische Grundlage zur freien Charakteristik ausgebaut... Die Rhythmik und die fallende Tonbewegung schildern den Vorgang des Fallens, die verminderten Septimen haben natürlich nichts Tonmalerisches, sind vielmehr eine freie Charakteristik des Begriffes Sünde. Auch diese Wendung gehört also zu einem Teil in die freie Charakteristik tonsymbolischer Art*» (9). Dietrich spreekt in verband met de contrapuntiek van de middenstemmen symbolisch over de «*Sündenchromatik*» (10). Rahner is van mening dat «*der durch die chromatische Linienführung erreichte Dur-Moll-Wechsel, der zu Anfang ... immer von Dur nach Moll geht, im zweiten Teil aber ... das Moll ins Dur überführt*» een symbool is voor de «*christliche Erlösungsidee*» (11). Volgens Keller wordt in de van Dur naar Mol «*alterierten*» terts de «*Verderbnis*» geschilderd (12).

Men zou de lijst van dergelijke opvattingen nog kunnen aanvullen, maar geen ervan zou tot nieuwe openbaringen voeren (13).

Men bemerkt zeer duidelijk, waar de hypothese van het «*Malerischen*» bij Bach blijft steken en in welke richting de voorinterpretatie vatbare «*Symbol*»-hypothese voert. Juist met dit typisch voorbeeld willen we proberen, of we Bach niet aanzienlijk beter kunnen benaderen met de figuur-thesis.

Uitgaande van de figurenleer kunnen natuurlijk ook foutieve conclusies getrokken worden, maar dan uitsluitend wanneer men de figuren zonder overleg aanwendt, of men ze niet accuraat

genoeg scheidt van de hen aanverwante figuren, of ook wanneer men met deze aanverwante figuren helemaal geen rekening houdt. Wanneer men bijvoorbeeld het «*valmotief*» in deze compositie eenvoudigweg zou behandelen als een «*hypotyposis*» (14) en men zich daarmee tevreden stelt, dan zou dit natuurlijk geen vooruitgang betekenen. Het maakt niet veel uit of men hier eenvoudigweg spreekt van «*Fallmotiv*» dan wel van de iets geleerdere benaming «*hypotyposis*». Adams val is nochtans geen willekeurige val. We herkennen in het valmotief bij Bach zekere eigenschappen. Bach gebruikt slechts drie maal de dalende reine kwintsprong a-d; verder bemerken we altijd een dalende «*saltus duriusculus*» (15) van een verminderde, een kleine, of soms ook een grote septiem. Ofschoon de «*saltus duriusculus*» eigenlijk een zuiver muzikale figuur is, d.w.z. een figuur wiens benaming niet afkomstig is van een analoge naamsovereenkomstige of betekenisgelijke figuur uit de retoriek, mag men niet vergeten dat ze toch retorisch kan aangewend worden, vermits ze als retorische stijlfiguur uitbeeldend kan zijn en een gevoels- of affectuïdrukking kan weergeven. De benaming van deze figuur verklaart reeds in welke richting dit bij de «*saltus duriusculus*» geschieden kan. De «*saltus duriusculus*» die in de pedaalbas veelvuldig na elkaar voorkomt geeft ontegensprekelijk de indruk «*hard*» te zijn; en Adams val is hard. De grote dalende septiemsprong (h-C; a-B; dis-E) kan echter ook nog op een andere wijze uitbeeldend werken. Karakteristiek voor deze sprong is dat de hoger gelegen leidtoon (h; a; dis) zijn natuurlijke oplossing niet een halve toon hoger vindt, maar wel afglijdt naar de natuurlijke oplossingstoon (C; B; E) in het lager gelegen octaaf. Dit kan een speciale «*hypotyposis*» zijn, die nauw verbonden is met de «*saltus duriusculus*» en een sprong of tuimeling «*hals over kop*» zou kunnen uitbeelden. Dergelijke sprongen vindt men veelvuldig terug bij Bach, en wel voornamelijk in zijn instrumentale werken en in de bas. Men vindt ze ook bij andere tijdgenoten en eveneens in de tekstgebonden muziek.

Bach gebruikt in de pedaalbas van zijn orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» de beeldende en sterk geladen figuur «*saltus duriusculus*» zeer opvallend en nadrukkelijk. Met deze figuur beschrijft hij de val van Adam zeer aanschouwelijk als hard en vol tuimelingen («*hals over kop*»). In de koraaltekst spreekt men echter niet van dit «*hals over kop tuimelen*» of

«kopfüber». De voorstelling hiervan kan Bach weliswaar vanuit de orthodoxe theologie, waarin zijn vroomheid geschiedkundig wortelde, wel voor ogen gestaan hebben. Bij Quenstedt (Theol. didact. - pol. 1691, II 48) lezen we in de verklaring van de *status corruptionis*: «*Status corruptionis est status, in quem homo voluntarie sua a summo bono defectione se praecipitem dedit ...*» (16). «*Praeceptis*» is wel buitengewoon aanschouwelijk.

De aanhef van de «*saltus duriusculus*» in de pedaalbas is vaak een dissonant die naar beneden springt en die, tegen de grondregel in, opgelost wordt, zoals de B in de 4de, de h in de 5de, de d in de 6de en de c in de 9de maat (vgl. voorbeeld V). Dit is het gebruik van de «*catachresis*» (17), een term die volgens de verklaring van de leer der retorische figuren (J.G. Walther) een «ongewoon gebruik» of «*Missbrauch*» (misbruik) betekent. Met betrekking tot Adams val betekent dit dat hieraan «*Missbrauch*» gekoppeld is. In deze samenhang kan men dit gemakkelijk als «misbruik» van de vrije wil interpreteren (vgl. met «*voluntarie*» in de definitie van Quenstedt).

Niet alleen het karakter van de pedaalbas wordt door de «*saltus duriusculus*», de «*hypotyposis*» en de «*catachresis*» bepaald; de met pauzes doorspekte pedaalmotieven dient evenzeer nader bekeken te worden en wordt weliswaar niet met één blik op een stijlhistorisch voorbeeld (Buxtehude) verklaard (18). In de pauzes (rusten) herkent men het gebruik en de toepassing van een retorische stijlfiguur, de «*tnesis*» (19), die door Vogt en Spiess in de muzikale figurenleer vermeld wordt en als gelijkaardig aan de «*suspiratio*» (20) verklaard wordt. Bach wendt deze figuur hier letterlijk en figuurlijk in de zin van versnippering of «*Zerteilung*» aan (Vogt). Een «*suspiratio*» zou door Bach niet zozeer aangewend worden in de baspartij, maar eerder in een hoger liggende stem, wat natuurlijker is. De «*tnesis*» beïnvloedt nu grondig de structuur van de compositie. De pedaalbas is, zoals men in het notenbeeld kan herkennen, niet alleen versneden, en wel door pauzes of rusten, maar hij verschijnt ook uitgesneden uit de onderste randstem van de compositie. Dit wordt onmiddellijk duidelijk, wanneer men de strak geordende tweestemmigheid van het ganse werk voor ogen houdt.

Voorbeeld II. — Vereenvoudigde vorm van J.S. Bachs orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*».

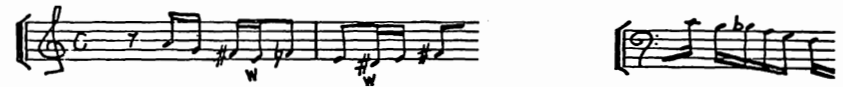
De onderste randstem (tot achtste-notenbeweging herleid) is hier opgesplitst, en wel in twee deelstemmen waarvan de ene met de notenstokjes naar boven, de andere met de notenstokjes naar beneden aangeduid wordt (zie notenvoorbeeld II); de opgesplitste deelstem met de notenstokjes naar beneden is de pedaalbas.

De ene deelstem grijpt nu weliswaar ook nog over het natuurlijke verloop van de andere heen. Het natuurlijke verloop in de bovenste deelstem wordt door «+» aangeduid, de natuurlijke stemvoering van de onderste deelstem daarentegen door «*». In notenvoorbeeld II worden deze aanduidingen slechts in de eerste regel van het koraal gebruikt. Met het grijpen van het ene stemverloop over de stemvoering van een andere, wordt de stijlfiguur «heterolepsis» (21) aangewend.

«Heterolepsis» betekent het andere overstijgen, «Uebergrieff». Wanneer «tmesis» (splitsing, scheuring, verdeeldheid) en «heterolepsis» (overstijging, Uebergrieff) nauw met elkaar verbonden optreden, duiden zij op Adams val als ontrouw of als ondergang, en dan is deze val als een «fundamentele en radikale ontrouw» (*defectio*) of als een «wezenlijke en totale ondergang» gekarakteriseerd, daar deze figuren voorkomen bij de fundament-stemmen en vanuit hun wortel aangewend zijn. Deze opvatting komt nogmaals overeen met Quenstedts definitie van «status corruptionis».

Met betrekking tot de middenstemmen kan men bij de kronkelig bewegende stemvoering een «hypotyposis» veronderstellen (beeld van de slang). Dit is weliswaar niet de enige figuur in de middenstemmen waarin juist ook de chromatiek voorkomt. Dietrich voert deze vermeende chromatiek, net zoals de chromatiek van het koraal «Das alte Jahr vergangen ist» (*Orgelbüchlein*), terug tot de techniek van de «Partite cromatiche» en plaatst beide stukken naast de 8ste variatie uit Bachs «Partite diverse sopra O Gott, du Frommer Gott» (22). De figuur van de «pathopoiia» (23), in de betekenis van Burmeister en Thuringus (24), is de basis voor het gebruik van de chromatiek in deze variatie, zoals ook in het koraal «Das alte Jahr vergangen ist». De «pathopoiia» komt in het klankbeeld van het koraal «Durch Adams Fall» niet overtuigend genoeg over, daar de voor deze figuur kenmerkende halve-toons-schreden te veel door wisselnoten of door hele-toons-schreden omzeild worden.

Voorbeeld III.



Veel duidelijker bemerken we in de middenstemmen de «saltus duriusculus» en de «passus duriusculus» (25) die door de Schütz-leerling Bernhard in het 29ste hoofdstuk (onder cijfer 4) van zijn 'Tractatus compositionis augmentatus' als volgt omschreven wordt: «wenn der Gang zur Secunde allzugross oder zur Tertie zu klein, oder zur Quarta und Quinta zu gross oder zu klein ist» (26).

Voorbeeld IV.



Bovenste middenstem : Passus duriusculus.



Onderste Middenstem.



Dit is geen chromatiek. Bernhard wil in ieder geval de «passus duriusculus» van de chromatiek onderscheiden. Passus en saltus duriusculus geven een hard en rauw klankbeeld weer. Daarbij komt nog een «parrhesia» (26) (harmonisch) in maat 11, gevormd in de verbinding VI-III, door de dwarsstanden dis - d' en fis' - f («relatio non harmonica» (27); vgl. met voorbeeld V). Het gebruik van deze figuren beklemtoont duidelijk de inhoud van de woorden «ganz verderbt» (1ste strofe).

Het normale harmonisch verloop van dit meesterwerk wordt echter niet door de figuren passus en saltus duriusculus alsook niet door de parrhesia beïnvloed. Uit de analytische schets van de op bepaalde plaatsen toch wel zeer ingewikkelde structuur der akkoordische zetting in notenvoorbeeld V blijkt duidelijk, dat het harmonisch verloop van de compositie wonderbaarlijk eenvoudig, helder en krachtig blijft.

Voorbeeld V.

Harmonische
Graden: I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ I₂

Opeenvolging van de harmonische trappen (functies)

I₂ I₂ VI I₂ I₂ I₂ I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ I₂ I₂ I₂ I₂

I₂ II_{b2} I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ I₂

Parrhesia

I₂ I₂ II_{b2} I₂ I₂ VI II_{b2} I₂ I₂

I₂ I₂ II_a I₂ VI — III₂ I₂ VI I₂ I₂

Verklaring bij de gebruikte tekens : V = vrije voorhouding ;
D = doorgang ; N = vrije nevennoot.

Een besluit trekken in verband met de rangschikking van de tot nog toe vastgestelde figuren in deze compositie is niet zo eenvoudig. De hoofdfiguren zijn alleszins «*tmesis*» en «*saltus diriusculus*», niet alleen omdat ze naar de klank bijzonder opvallend naar voren komen, maar vooral ook omdat ze verschijnen in het fundament, de basis van de compositie. Bovendien grijpt de «*tmesis*» diep in de structuur van de compositie in. Even zo belangrijk is ook de in de middenstemmen voorkomende «*passus duriusculus*». Welbeschouwd kan men enkel van de «*hypotyposis*» zeggen, dat zij hier minder belangrijk is.

In dit orgelkoraal zijn enkel de *hypotyposis*, de *passus* en *saltus duriusculus* in de middenstemmen, en de *parrhesia* gericht op de zin en de betekenis van bepaalde woorden (zoals bijvoorbeeld op «*Schlange*» of op «*ganz verderbt*»). De andere figuren verklaren eerder wat Adams val eigenlijk is, terwijl zij dit door hun beeldende kracht nog verduidelijken en aanvullen. In Bachs orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» horen en zien we, nadat wij de stijlfiguren met behulp van de geschiedkundige

figurenleer benoemden en hun namen ons op de uitbeeldende kracht wijzen, dat de val van Adam een harde val was, verbonden met «*Missbrauch*» en schuld, een sprong «hals over kop» (dodensprong), een *Uebergrieff* (het grijpen van het ene over het andere), maar voor alles een radicale ontrouw, een werkelijke ondergang. Deze muzikale bedenking ontstond niet uit een diepzinnige theologische beschouwing, doch uit de eenvoudige christelijke waarheid.

Hetzelfde zegt ook de koraaltekst, wel niet zozeer door de woordbetekenis van de strofen, maar wel door zijn bedoeling. Zijn bedoeling is te onderrichten over Adams val en tegelijkertijd over Gods troost door het Goddelijk woord. Dat is juist ook Bachs bedoeling. Bachs compositie is namelijk door het gebruik van de reeds vermelde figuren helemaal op Adams val gericht, maar dat is lang niet alles. De vloeiende koraalmelodie van de bovengestemd staat bij Bach in contrapuntisch contrast met de sterk gebroken onderstemmen. Daarmee wendde hij de «*antitheton*»-figuur (29) aan, die naar de strenge definitie van de muzikaal-retorische figurenleer als een contrapuntische tegenstelling of contrast gedefinieerd wordt. Het «*antitheton*» is de overkoepeende figuur, daar zij in deze compositie de verhouding van de beide buitenstemmen tegenover elkaar bepaalt. Het hier aangewende *antitheton* laat zien hoe, Gods woord, nl. de gezongen koraalmelodie diametraal tegenover Adams val staat. De bedoeling van de muzikale compositie en deze van de tekst zijn aldus gelijklopend.

Aan het voorbeeld mag duidelijk zijn dat het belangrijk is, bij Bach niet enkel belang te hechten aan de algemene inhoud van de tekst, die in de meeste gevallen slechts betrekking heeft op een welbepaalde strofe, maar ook te letten op de *bedoeling*, waaruit het verband voor het geheel blijkt. Dit voorbeeld toont ons verder ook nog dat Bach in zijn muzikale oratorie niet alleen «ontroert» en «behaagt», maar ook «onderricht». Van de drie belangrijkste opdrachten van de redenaar, nl. het «*docere*», «*movere*» en «*delectare*» (leren, ontroeren en behagen) heeft hij hier vooral het «*docere*» (het leren) op de voorgrond geplaatst. Hoewel het koraal van Adams val op zich reeds een leerstuk is, is het ook nuttig te bedenken dat Bach in de titel van zijn «*Orgelbüchlein*» speciaal op het «onderrichtende» aanstuurt: «*Dem Höchsten Gott allein zu ehren, dem Nächsten draus sich*

zu belehren». De «*Nächsten*» betekent hier niet de jonge kunstenaar, de «beginnende organist», want deze was door Bach voordien reeds aangesproken, maar hij bedoelde hiermee de toehoorder in het algemeen. Onderrichten betekent voor Bach onderrichten door middel van zijn *muzikale oratorie*.

Tot zover onze bespreking van J.S. Bachs orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» (BWV 637, uit het «*Orgelbüchlein*») aan de hand van de muzikaal-retorische figurenleer.

Voetnota's :

1. Ph. SPITTA : *J.S. Bach*, 2de band, Leipzig 1880, blz. 406.
2. H. BRANDES : *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Diss., Berlin 1935.
H.H. UINGER : *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Diss., Würzburg, 1941.
J. MULLER-BLATTAU : *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*; 2. Auflage, Kassel 1963.
G. DE SWERTS : *Musurgia Rhetorica*. Antwerpen-Köln, 1984; 4 delen in 7 banden.
Voor een uitgebreidere lijst van studies i.v.m. de muzikaal-retorische figurenleer raadplege men de bibliografie van «*Musurgia Rhetorica*», Antwerpen-Köln, 1984; auteur: G. De Swerts.
3. In zijn bijdrage «*Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*», Mainz 1950; «*Die oratorische Kunst J.S. Bachs*» in: «*J.S. Bach*», Darmstadt (Wege der Forschung CLXX), blz. 61-84; artikel «*Musikalisch-rhetorische Figuren*» in MGG Band 4, kolom 176-183.
Bij de voorliggende bespreking van J.S. Bachs orgelkoraal «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» steunden we vooral op Arnold Schmitz' zeer verdienstelijke werk «*Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*», Mainz 1950, blz. 68 e.v.
en ook op: «*Musurgia Rhetorica*» (G. De Swerts), Antwerpen-Köln, 1984, Teil III, Band 4, blz. 1816 e.v.
4. Op de tonen van het lied van de slag bij Pavia (1525) zong men sedert 1535 het «*Bekennnislied*» van 1524 van de Nürnbergse gemeentesecretaris Lazarus Spengler. Het is zelfs opgenomen in de Lutherse godsdienstige geschriften (Formula Concordiae, Epitome, Art. 1). In de eredienst placht men dit te zingen bij het evangelie over de verloren zoon op de 3de zondag na de H. Drieuldigheid.
5. Onder «*saltus duriusculus*» (Lat., een tamelijk harde sprong) verstaat men een muzikaal-retorische stijlfiguur die zich kenmerkt door een onnatuurlijke en harde sprong; m.a.w. de «*saltus duriusculus*» is een stijlfiguur waarbij grote en niet consonante intervallen voorkomen. Hier wordt o.m. de vergrote kwart, de verkleinde kwint en de verminderde en overmatige septiem bedoeld. Uiteraard worden deze «harde sprongen» ook bepaald door het affect van de tekst. Vaak wordt deze muzikale stijlfiguur gebruikt voor de uitbeelding van de «val», de «zondeval», het «neerstorten», het «in het verderf storten»; ook treurige affecten zoals «onuitsprekelijk verdriet», «pijn» en «klagen» kunnen uitgedrukt worden door de «*saltus duriusculus*».
Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur

- «saltus duriusculus» verwijzen we naar : G. De Swerts, «Musurgia Rhetorica», Teil III, Band 4; Antwerpen-Köln 1984, blz. 1813 e.v.
6. Philipp SPITTA : J.S. Bach, 3. Aufl., Leipzig 1921, I, blz. 593.
 7. A. SCHWEITZER : J.S. Bach, blz. 264 en 450.
 8. H. LUEDTKE : «J.S. Bach Choralvorspiele», in: Bach-Jb. 1918, blz. 60.
 9. H. GOLDSCHMIDT : «Tonsymbolik», in: Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XV, 1921, blz. 10/11.
 10. DIETRICH : J.S. Bachs Orgelchoral, blz. 47.
 11. H.B. RAHNER : Max Regers Choralphantasien für Orgel; Kassel 1936, blz. 16/17.
 12. H. KELLER : Die Orgelwerke Bachs; Leipzig 1948, blz. 164.
 13. Vgl. Arnold SCHMITZ : «Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs», op. cit., blz. 68.
 14. De «hypotyposis» (Grieks, afbeelding, afschildering) is in aanleuning aan de gelijknamige retorische figuur, een muzikaal-retorische stijlfiguur die de tekst verduidelijkt en levendig maakt. Deze figuur laat a.h.w. de betekenis van de tekst in noten horen door bepaalde zaken en begrippen af te schilderen en uit te beelden, waardoor datgene levendig schijnt te zijn wat achter de tekst verborgen is. De «hypotyposis-figuur» kan een tekst, een zaak of een begrip verlevendigen en verduidelijken door ze bij de toehoorder op een zodanige manier voor ogen te brengen of af te schilderen, als ware ze werkelijk voor handen. Deze figuur wordt onder meer gebruikt voor de uitbeelding van abstracte begrippen welke niet onmiddellijk als toonschildering muzikaal kunnen worden weergegeven. De «hypotyposis» kunnen we ook beschouwen als een verzamelbegrip voor de vele cntelbare verwezenlijkingen van uitbeeldingen, verlevendigungen en veraanschouwelijkingen van de betekenis- en affectinhoud van woorden; zij komt tot stand wanneer de muzikale uitvinding (naar de manier van beweging, de stemligging, modulaties, e.d.) analoog met de tekstinhoud gevormd wordt. Vaak vinden we de «hypotyposis-figuur» terug bij woorden als «vreugde», «blijdschap», «pijn», «zuchten», «smart», «zwingen», «water», «vliegen», «slang», «pauken», «trompetten», «bazuinen»... Men zal bijgevolg het blijde blij, het droevig droevig, het vlugge vlug en het langzame langzaam weergeven. In dit verband zegt de Schütz-leerling Christoph Bernhard in het (35ste) hoofdstuk «Von dem Stylo Theatrali insgemein» (punt 4) van zijn «Tractatus compositionis augmentatus» het volgende: «Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam (etc.) machen».
- Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «hypotyposis» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «Musurgia Rhetorica», Teil III, Band 2, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1207 e.v.
15. Christoph Bernhard omschrijft de muzikale stijlfiguur «saltus duriusculus» als een tamelijk harde sprong d.m.v. verminderde of overmatige intervallen; d.w.z. door middel van grote en niet consonante toonsafstanden zoals bijvoorbeeld de vergrote kwart, de verkleinde kwint, de verkleinde en vergrote septiem e.d. Volgens de rege's van de strenge compositorische zetting zal men zich hoeden voor onnatuurlijke gangen en sprongen. In sommige gevallen — wanneer de inhoud van het stuk dit bijvoorbeeld verlangt — zijn onnatuurlijke en grote sprongen toch toegelaten en worden ze aangeduid als een retorische stijlfiguur die de naam draagt van «saltus duriusculus». Vgl. ook de gegeven verklaringen i.v.m. de «saltus duriusculus» in voetnota 5.
 16. Geciteerd naar H. SCHMIDT : «Die Dogmatik der Evangelisch-Lutherischen Kirche», Frankfurt a.M., 6. Aufl. 1876, blz. 166. Ook «pronus» (vooroverhangend, neerstortend) is in de verklaringen

- van de val van Adam geloofwaardig; vgl. Hollaz (Examen theol. acroam. 1707, blz. 518) : «Peccatum originale est intima corruptio naturae humanae, per lapsum primorum parentum justitia originali privatae et ad omne malum pronae». SCHMIDT, blz. 169/170.
17. In de muziekleer van de 17de en 18de eeuw is de «catachresis» (een Grieks woord dat letterlijk verkeerde toepassing of ongerechtigd gebruik betekent) een harmonische stijlfiguur die zich kenmerkt door een dissonante samenklank die «niet» oplost, of op een «zeer ongewone manier» oplost. In Johann Gottfried Walthers «Musicalisches Lexicon» (1732) wordt de muzikaal-retorische stijlfiguur «catachresis» op twee manieren verklaard :
 - a) als een «misbruik» of «oneigenlijk gebruik», dat ontstaat wanneer een dissonant op een buitengewone en harde manier oplost, of
 - b) in de vorm van kwarten-parallellelen in de bovenstem, die echter door de bas bruikbaar gemaakt worden. De «Progressus vieler aufeinander folgender Quartan, der durch den Bass brauchbar gemacht wird» is dus te verstaan als een «uneigentlicher Gebrauch» van kwarten. J.G. Walther schrijft dit in zijn «Musicalisches Lexicon» (1732) onder het lemma «catachresis» met de volgende woorden :

«Catachresis, heisset so viel als abusio, ein Missbrauch, oder uneigentlicher Gebrauch. Dergleichen entstehet, wenn eine Dissonanz nicht auf ordentliche, sondern ausserordentliche und harte Art resolvirt wird. Der Progressus vieler auf einander folgenden Quartan, welche durch den Bass klang- und brauchbar gemacht werden, heisset auch also; weil nach der Pythagaräer Meinung solche auch unter die vollkommene Consonanzen mit gehören, und demnach immediate einander nicht folgen sollen».
- Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «catachresis» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «Musurgia Rhetorica», Teil III, Band 1, Antwerpen-Köln 1984, blz. 620 e.v.
18. Vgl. DIETRICH : «J.S. Bachs Orgelchoral», blz. 50/51.
 19. In de compositie van de 17de en 18de eeuw is de «tmesis» (Grieks, scheiding; uit elkaar rukken) een in aansluiting bij de retoriek verklaarde muzikale stijlfiguur waarbij dat de muzikale samenhang of de tekstsamenhang door middel van pauzen gescheiden wordt. Deze stijlfiguur wordt vaak gebruikt om woorden en begrippen met een betekenis zoals «leed», «scheiden», «tranen», «smart», «droefheid», «smeken», «zuchten», «doorsnijden», «uit elkaar nemen», «uit elkaar rukken» e.d. uit te beelden. De muzikale stijlfiguur «tmesis» is zeer nauw verwant met de «suspriato-figuur», waarbij dat ook noten (of woorden) door korte rusten worden gescheiden, en dit vooral om het «zuchten» en het «smachten» uit te drukken. Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «tmesis» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «Musurgia Rhetorica», Teil III, Band 4, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1998 e.v.
 20. De «suspriato» (Lat., diep zuchten, smachten, ademen, hijgen) is een muzikale stijlfiguur waarbij dat noten (of woorden) worden gescheiden door korte rusten om het zuchten of het ademhalen uit te drukken. Het onderbreken van de melodie (scheiden van bij elkaar horende noten d.m.v. pauzen) geeft vaak aanleiding tot het scheiden of uiteenrukken van woorden (verschillende lettergrepen van een woord worden gescheiden door een rust). Omdat het bij deze figuur dikwijls gaat om het uit elkaar rukken van bij elkaar horende delen (bijvoorbeeld de lettergrepen van een woord) wordt deze stijlfiguur door de 18de eeuwse theoretici (Vogt, Spiess) ook wel «tmesis» genoemd. De muzikaal-retorische stijlfiguur «suspriatio» wordt vaak gebruikt om woorden en begrippen zoals «zuchten», «smeken», «leed»,

«smart», «tranen» en «droefheid» uit te drukken. Deze zeer geliefde stijlfiguur werd door alle meesters uit de 17de en 18de eeuw zeer veelvuldig gebruikt.

Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «*suspiratio*» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «*Musurgia Rhetorica*», Teil III, Band 4, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1889 e.v.

21. Het begrip «*heterolepsis*» wordt door Bernhard in zijn «*Tractatus*» Cap. 41, en in zijn «*Ausführlicher Bericht*» Cap. XX omschreven. Hij beschrijft de «*heterolepsis*» (Grieks, opnemen of overnemen van een ander onderwerp) als een muzikaal-retorische figuur, waarbij een bepaalde stem in een dissonant gevoerd wordt (meestal met een sprong), welke door een andere d.m.v. een «*transitus*» (doorgang) bereikt had kunnen worden.
Bij Bernhard beperkt de «*heterolepsis*» zich nog tot de cadens. In een verdere, op de lineaire muzieschrijfwijze toegepaste betekenis (een bepaalde stem grijpt in het gebied of stemverloop van een andere) — welke in de praktijk lang vóór Bach aan te tonen is — komt de «*heterolepsis*» ter sprake bij E. Kurths begrip van de schijnpolyfonie ; «*Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*», Berlin, 3. Aufl., 1922, blz. 262 e.v.
Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «*heterolepsis*» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «*Musurgia Rhetorica*», Teil III, Band 2, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1091 e.v.
22. DIETRICH : «*Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jh.*», blz. 69.
23. In de compositieleer van de 17de eeuw verstaat men onder de «*pathopoiia*» (Grieks, opwekking, prikkeling van hartstochten) een muzikale stijlfiguur waarvan de benaming ontnomen is aan de gelijknamige retorische stijlfiguur. De muzikaal-retorische stijlfiguur «*pathopoiia*» kenmerkt zich door het aanwakkeren, het ophitsen en opwekken van hartstochten en zij wordt gevormd door een reeks van toonaardvreemde stappen, die een opeenvolging van schokkende harmonieën draagt. Burmeister (1606) beschrijft de muzikaal-retorische stijlfiguur «*pathopoiia*» als het instrooien van chromatische halve tonen (die niet tot de toonaard van het stuk behoren) met het doel van de «*bijzondere uitdrukking*». Hij geeft als voorbeelden voor het gebruik van dit stijlmiddel tekstplaatsen aan, waarbij woorden zoals «*miserere*», «*dolor*» en «*flebant*» op de voorgrond geplaatst worden. Christoph Bernhard beschrijft een met Burmeisters «*pathopoiia*» gelijkaardige muzikale verschijning onder de benaming «*passus duriusculus*».
Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «*pathopoiia*» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «*Musurgia Rhetorica*», Teil III, Band 3, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1687 e.v.
24. Mogelijkerwijze is Burmeisters en Thuringus' «*pathopoiia*» identiek met de figuur die Bernhard in zijn «*Tractatus*» (Cap. 29, onder cijfer 3) als «*passus duriusculus*» beschrijft : «*eine Stimme gegen sich selbst... wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt*».
25. De «*passus duriusculus*» (Lat., tamelijk harde stap of schrede) is een muzikaal-retorische stijlfiguur die zich kenmerkt door zijn onnatuurlijke gang of schrede. In de compositieleer van Chr. Bernhard wordt de «*passus duriusculus*» verklaard als een «*etwas hartes Fortschreiten*» (een tamelijk hard verderschrijden) of «*unnatürlicher Gang*» (onnatuurlijke gang of stap) ; d.w.z. een stijgende of dalende opeenvolging van halve-toons-schreden in één stem ; het gaat hier dus vooral om de overmatige en de chromatische kleine secunde. De figuur is vaak afhankelijk van de tekst. Zij zal bijvoorbeeld in de geestelijke muziek toegepast worden bij teksten die handelen over de zondigheid van de mens, over de offerdood van Christus, over

de misdaden van de mens, over de afschrikwekkende rechtsstraf van God, enz... Heel vaak treffen we deze figuur ook aan bij teksten van een droevige strekking. De «*passus duriusculus*» is een van de uitdrukkingsterkste figuren van de «*musica poetica*».

Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «*passus duriusculus*» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «*Musurgia Rhetorica*», Teil III, Band 3, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1651 e.v.

26. Nieuwe uitgave van Chr. Bernhards tractaten (*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien ; Tractatus compositionis augmentatus ; Von der Singe-Kunst oder Manier*) door Joseph Müller-Blattau : «*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in des Fassung seiner Schülers Christoph Bernhard*» ; Diss., Leipzig 1926 ; 2/1963.
27. Onder de muzikaal-retorische stijlfiguur «*parthesia*» (Gr., redevrijheid, alles durven zeggen, vrijmoedigheid en onverschrokkenheid om te spreken, vrijmoedig spreken) verstaat men het voorkomen van ongewone, «*koene*» en gedurfde dissonanten, die ontstaan uit het logische, lineaire verloop van de stemmen. Deze «*gehate dissonanten*» zoals «*mi contra fa*», de «*diabolus in musica*» of andere vergrote en verminderde intervallen («*relationes non harmonicae*», dwarsstanden), trachtte men door een handige verwerking in de verschillende stemmen een beetje te milderden, zodat er geen wanklank veroorzaakt werd. De muzikaal-retorische stijlfiguur «*parrhesia*» wordt vaak gebruikt voor het weergeven en uitbeelden van het verdorvene, het wankelende, het onvaste, het weerszinwekkende, het akelige, het ongunstige, het angstige en het zondige.
Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijlfiguur «*parrhesia*» verwijzen we naar : G. DE SWERTS, «*Musurgia Rhetorica*», Teil III, Band 3, Antwerpen-Köln 1984, blz. 1551 e.v.
28. Over de «*relatio non harmonica*» schrijft J.G. Walther in zijn «*Musicalisches Lexicon*» (1732) het volgende :
«*Relatio non harmonica (lat.) oder Relatio obliqua anarmonica, ein unharmonischer Queerstand heisset: wenn zweene Soni, welche in dem Progressu oder Veränderung einer Concordanz in die andere querüber stehen, dissoniren. Unter den falschen Relationen (Relations fausses, gall.) giebt es nicht nur erträgliche, tolerabiles (lat.) tolerables (gall.) und vortreffliche (excellentes, gall. lat.) ; sondern auch unerträgliche, Intolerabils (lat.) intolerables (gall.) und vitiöse ; welche aber von der letztern Gattung eigentlich seyn mögen, ist jetzo schwer zu decidiren, weil die Auctores so wohl, als der goüt der Zuhörer hierinnen nicht einig sind, dass man demnach mit jenem Fransosen wohl sagen mag : Evite qui voudra, ou plütôt qui pourra les fausses Relations, d.i. Wer will, oder vielmehr kan, vermeide die falschen Relationes. Denn sich unterstehen wollen eine wohlausegearbeitete Composition zu machen, und etwas besonders oder künstliches darinnen anzubringen, ohne falsche Relationes, ist eine falsche Einbildung. s. Brossards Diction : p. 112. Doch ists wohlgethan, wenn man solche in den Extrem- und in mehrern Stimmen, denjenigen sonum, welcher sie sonsten verstärken und unerträglicher machen würde, weglasses, und einen andern davorsetze ; und insonderheit die Octav, wenn die Grund-Stimme um ein Semitonium steigt, und die erstere Note eine scharffe Tertz gehabt, bey der zweynten Note anzubringen vermeide, weil sonst ein an sich ungeheures intervallum zum Vorschein kommen würde. Ein mehrers hiervon ist in Printzens Satyrischen Componisten, c. 17. des 1sten Theils, und c. 23 des 3ten Theils in 43 Positionibus ; Desgleichen in Werckmeisters Musicalischen Wegweiser c. 32 zu lesen ».*
29. «*Antitheton*» (Grieks, het tegenovergestelde) is de benaming voor de muzikale stijlfiguur, die in aansluiting aan de gelijknamige figuur uit

de retoriek gevormd werd, en die een «tegengestelde» of een «contrast» wil uitdrukken. Zulke tegengestelden en contrasten zijn bijvoorbeeld:

consonant	—	dissonant
thema	—	tegenthema
langzaam	—	vlug
solist	—	orkest
grote tertstoonnaard	—	kleine tertstoonnaard
vocaal	—	instrumentaal
links	—	rechts
hoog	—	laag
homofonie	—	polyfonie
tweedelige maatsoort	—	driedelige maatsoort
chromatisch	—	diatonisch
enz...		

Voor een uitgebreide bespreking van de muzikaal-retorische stijfijgure «antitheton» verwijzen we naar: G. DE SWERTS, «Musurgia Rhetorica», Teil III, Band 1, Antwerpen-Köln 1984, blz. 458 e.v.

Het gerestaureerde orgel van de St.-Annakerk te Roosbeek (Boutersem)

Luk BASTIAENS

Op de weg van Leuven naar Tienen, met mooie landelijke vergezichten, bevindt zich even voorbij Boutersem, op de linkerzijde, de mooie historische Sint-Annakerk van de deelgemeente Roosbeek.

Met het oog op de restauratie van het orgel werd de heer Gabriël Loncke uit Overmere aangesteld als ontwerper-adviseur. Voor deze restauratie diende men, bij gebrek aan voldoende eigen financiële middelen, beroep te doen op subsidies van de Staat, Provincie en Gemeente. Reeds op 27 juni 1974 werd het restauratiedossier overgemaakt aan de Kerkfabriek en volgde een lange administratieve weg. De aanbesteding, gehouden op 7 oktober 1979, werd gewonnen door orgelmaker Jean-Pierre Draps uit Kortenberg. De werken namen een 39-tal maanden in beslag en konden reeds voorlopig opgeleverd worden op 30 november 1983. De definitieve oplevering gebeurde op 4 december 1984. Het inauguratieconcert vond plaats op 18 december 1983. Pater Moriau speelde het orgel in met werk van G. Nivers, G. Frescobaldi, J.Pz. Sweelinck en J.S. Bach. Het plaatselijke parochiekoor



Roosbeek (Boutersem) : Sint-Annakerk

verleende zijn medewerking. De inwijding van het instrument werd geleid door hulpbisschop Mgr. Schoenmaekers.

HISTORIEK :

Voor deze rubriek hebben wij heelwat gegevens gelicht uit het historisch rapport, samengesteld door adviseur Gabriël Loncke (1).

1. De orgelkast

In 1855 publiceerde de historicus Edm. Jamart (2) enkele summere gegevens over Nijvelse beeldhouwers en baseerde zich hierbij op vele mondelinge overleveringen. Edm. Jamart vermeldt de balustrade en de orgelkast van Roosbeek als een werk van Henri Bonnet (3). Uit archiefonderzoek blijkt echter dat Henri Bonnet de vader is van Nicolas en niet omgekeerd zoals Jamart noteerde. Het archief van de Sint-Geertruikerk te Etterbeek is hierover duidelijk : «Item... April 1754. Betaelt aan Sr. Nicolas Bonet in de naam van synen Vaeder Hendrick, Meester Schrijnwercker binnen Nijvel...». Archivalisch kan men ook terugvinden dat niet Henri doch wel Nicolas Bonnet te Halle (Basiliek) heeft gewerkt. De werken die Jamart toeschrijft aan Henri slaan bijgevolg op Nicolas. De verdwenen balustrade en het huidige restant van de orgelkast te Roosbeek zijn dan ook toe te schrijven aan Nicolas Bonnet.

In 1862 werd een bestek door een Leuvens architect (4) opgesteld voor de verandering van de kerk waarin ondermeer staat : «voor corniche en balustrade, in dennen hout, voor uyt sprong van 't oxael, met plaetsen en yzer, aen 25 fr.» (5).

Zowel de ornamentiek van de orgelkast, op enkele fragmenten van vroegere datum na, als het meubel zelf zijn in een laat-rococostijl uitgewerkt en kan worden gesitueerd op het einde van de 18de eeuw. Kenmerkend hiervoor zijn o.m. het weglaten van de zijvleugelstukken.

2. Het instrument

De tot op heden onderzochte archieven maakten ons de auteur van het instrument niet bekend. Er werd zelfs tot op heden geen enkel gegeven over het orgel teruggevonden.

Wel is gebleken dat A. Rochet, orgelbouwer te Nijvel, veel heeft samengewerkt met een lid van de familie Bonnet. Bonnet vervaardigde de orgelkast en A. Rochet bouwde het orgel. Deze

samenwerking wordt geïllustreerd te Longueville (met Nicolas Bonnet in 1785), Braine l'Alleud (met Nicolas Bonnet in 1768), Hoegaarden (met Nicolas Bonnet in 1792) en in Diegem (met Floris Bonnet uit Charleroi in 1792).

3. Transformaties

Een brief van E.H. R. Kempeneers, pastoor te Vertrijk (Boutersem) d.d. 8 september 1969 leert ons dat de kerk van Roosbeek in 1855 gedeeltelijk werd herbouwd (6). Deze verbouwingswerken brachten ook de transformatie van het orgel met zich mee, en dit door «Van Dinter, Tirlemont», zoals het orgel voor de restauratie was gesigneerd. Deze werkzaamheden door orgelmaker Van Dinter gebeurden waarschijnlijk tussen 1855 en 1857, vermits hij zich in 1857 vestigde te Maaseik.

Organograaf E.G.J. Grégoir vermeldt «Roosbeke» zonder enige verdere specificatie als een werk van P.A. Van Dinter (7).

Rond de jaren 1930 werkte orgelbouwer Joris uit Aarschot aan het orgel. Het is vrijwel zeker dat de voix cèlèste en de salicional door hem werden toegevoegd. Beide registers waren van fabrieksmakelij.

Tenslotte plaatste orgelmaker Van Loo uit Leuven ca. 1940 een elektrische windmachine.

De dispositie voor de restauratie was de volgende (8) :

Trompette 8' : Van Dinter

Voix Cèlèste 8' : Joris

baspijpen uit zink

vanaf 2' : ongeveer 40 % Sn + 60 % Pl.

Salicional 8' : idem

Flageolet 2' : roergedekt in flesvorm (quarte de nazard)
hoofdzakelijk uit lood

Flute 4' : 7 baspijpen in eik, overige uit lood

Montre 8' : diskantregister

Van Dinter-pijpwerk

Cornet 3 rangen : zonder 8' en 4'-koor
uit lood

Bourdon 8' : 14 baspijpen uit eik, overige uit lood

Prestant 4' : hoog loodgehalte

beschilderd met aluminiumbronsverf

oorspronkelijk belegd met tinfoelie en goud
aan de onder- en bovenlabia

manuaalomvang : C-f^{'''}
pedaalomvang : C-f[°]

4. Inventarisatie

Door lezing met infra-rode belichting, verricht op het A.C.L., van de opschriften op het bewaard gebleven origineel registerbord, kon men gedeeltelijk de oude dispositie reconstrueren. Het zijn sporen van doorprenting van de met de hand geschreven etiketten die zijn nagelaten op het hout.

Prestant	onleesbaar
Cornet	onleesbaar (Tierce ?)
Doublette	onleesbaar
Trompette	Trompette (?)
Nasard	onleesbaar
Fourniture (?)	onleesbaar
	Tramblant (?)

RESTAURATIE :

1. Windvoorziening

Er werd een nieuwe blaasbalg gemaakt waaraan twee nieuwe handpompen voor de handbediening werden aangesloten. Tevens werd een nieuwe elektrische ventilator geplaatst.

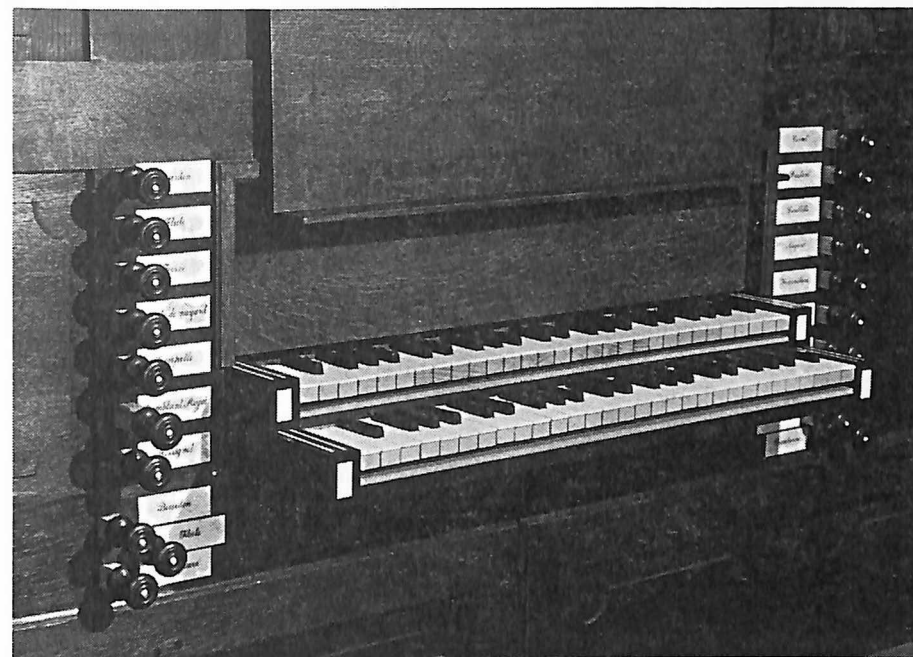
2. Windladen

De oude, evenwel niet-originele windlade kon niet meer worden herbruikt. Deze werd vervangen door een nieuwe sleeplade uit eik van eerste keus. Tevens werd een tweede sleeplade vervaardigd voor het nieuwe onderwerk. De kleppen van de ventielkast zijn niet ingelijmd.

3. Mechaniek en klaviatuur

Voor het nieuw te maken wellenbord werd gebruik gemaakt van de oude eiken wellen. De klaviatuur werd voorzien van twee nieuwe klavieren, vervaardigd in rechtdradige eik, zowel voor de toetsen als voor het raam.

De ondertoetsen zijn belegd met gebleekt been; de boventoetsen zijn van ebbenhout. De toetsdiepgang van de ondertoetsen bedraagt 11 mm. De klaviatuur werd opnieuw aangebracht aan de rugzijde. De registerbenamingen werden op perkament geschreven met Oostindische inkt.



Roosbeek (Boutersem) : Sint-Annakerk : speeltafel

4. Orgelkast

De orgelkast werd terug ingewerkt in de balustrade. Hiervoor diende het hoogzaal te worden verlaagd. In de voet van de orgelkast werd een frontje gemaakt voor het nieuwe onderwerk. Dit nieuw frontje bestaat uit twee velden van elk negen sprekende pijpen. Het front van het hoofdwerk is als volgt onderverdeeld : één ronde toren in het midden, geflankeerd door twee zijvelden die op hun beurt omsloten zijn door twee ronde hoektorens, die beiden niet-sprekend pijpwerk bevatten. De orgelkast werd zorgvuldig gereconstrueerd en aangepast aan het nieuwe onderwerk. Bovendien werd deze ontdaan van de laklagen, tweemaal ingestroken met boenwas en vervolgens opgeblonken.

5. Dispositie

Grand-Orgue

Prestant : 4'

uit lood

frontpijpen belegd met tinfoolie

onder- en bovenlabia van het front belegd met goud

C, D-g in het front (19 pijpen)
overige op de lade

Bourdon : 8'
12 originele baspijpen uit eik
overige uit lood
volledig met dichtgesoldeerde hoeden

Cornet III : volledig origineel
nieuwe conducten
gedeelde cornetbank
samenstelling : 2 2/3' + 2' + 1 3/5'

Doublette : 2'
nieuw

Flute : 4'
7 baspijpen uit eik (gedekt)
overige uit lood
gedeeltelijk dichtgesoldeerd (26 pijpen)
de kleinste pijpen hebben roeren

Nazard : 2 2/3'
4 baspijpen in bourdon-vorm

Tierce : 1 3/5'
nieuw

Quarte de Nazard : 2'
met hoeden ; in flesvorm
5 kleinste pijpen : open

Fourniture IV : nieuw op 1'
samenstelling :

C	cis	cis'	g'	cis''
1	1 1/3	2	2 2/3	4
2/3	1	1 1/3	2	2 2/3
1/2	2/3	1	1 1/3	2
1/3	1/2	2/3	1	1 1/3

Trompette : 8'
bas- en diskant
nieuw ; kopie naar Nederokkerzeel

Positif
integraal nieuw

Bourdon : 8'
11 baspijpen uit eik
overige uit lood met dichtgesoldeerde hoeden

Flute : 4'
Doublette : 2'
C, D-fis (18 pijpen) in het front
overige op de lade
frontpijpen belegd met tinfoelie
onder- en bovenlabia belegd met goud

Corneture II : samenstelling : 2 2/3' + 1 3/5'

Fourniture II : op 2/3'
samenstelling :

C	cis	cis'	g'	cis''
2/3	1	1 1/3	2	2 2/3
1/2	2/3	1	1 1/3	2

Cromorne : 8'
Franse vorm
lepels type bec-à-canard

klavieromvang : C, D-d''
schuifkoppel : Grand-Orgue op Positif
deling bas/diskant : c'/cis'
cornetten : vanaf cis'
stemming : gewijzigde Rameau-stemming
winddruk : 85 mm W.K.
tremblant doux (inliggend)
tremblant royal (fort ; à vent perdu)
rossignol

Het pijpwerk is pyramidaal opgesteld en verdeeld in c- en cis-kant. Het pijpwerk dat niet meer in aanmerking kwam voor de restauratie, evenals de blaasbalg en de windlade, zijn thans opgeslagen in de garage van de pastorie te Roosbeek. De trompet 8' van Van Dinter is niet herbruikt geworden omdat ze niet homogeen was. Bovendien was deze zwaar beschadigd door herhaalde slordige herstellingen.

Met deze restauratie werd weerom een stukje Brabants orgellandschap in ere hersteld. Voor deze geslaagde realisatie verdient orgelmaker Jean-Pierre Draps alle lof ! Dit orgel verdient dan ook de nodige aandacht van organisten en orgelliefhebbers.

Voetnota's :

1. LONCKE, G. : restauratiedossier orgel van de St.-Annakerk te Roosbeek, 1974, historisch rapport.
2. JAMART, Edm. : «Notice sur l'Académie de Dessin et l'Ecole

industrielle réünies précédée d'un aperçu sur le passé artistique de Nivelles», Nivelles, Typographie Veuve Emm. Despret-Ferdinand, Editeur, rue du Curat 4, 1885.

3. «Henri Bonnet, fils de Nicolas, né le 1er mars 1768... à Nivelles. Sa réputation était fort étendue. Il exécuta la grande bibliothèque de l'Université de Louvain, avec D.-G. Bayard, de Namur, qui en fit les statues et toutes les sculptures. Ses autres ouvrages sont, dit-on, le buffet d'orgues du grand séminaire de Malines, le maître-autel et les chandeliers sculptés de Chaumont, la balustrade et le Buffet d'orgues de Roosbeek, le grand escalier du pensionnat de Hougaerde, les boiseries des stalles de l'église Notre-Dame à Hal, enfin, divers travaux pour les châteaux de Limal et de Baudemont, entre autres, une quintuple porte de salon, qu'on peut ouvrir d'un seul tour de clef» (p. 25).
4. Handtekening onleesbaar en geen naamvermelding.
5. Niet geïnventariseerd archief bewaard ter pastorij van Roosbeek.
6. «In Roosbeek ging het om een vergroting; ik meen dat men de eenbeukige kerk toen tot een driebeukige heeft omgevormd. Deze omvorming bracht zeker mee een verhoging van het schip en een aanpassing van de doksaalruimte in hoogte...».
7. GRÉGOIR, E.G.J., *Histoire de la facture et des facteurs d'orgue*, Anvers, 1865, blz. 181, 182.
8. FAUCONNIER A. en ROOSE P., *Het historisch orgel in Vlaanderen*, deel II b, Brabant, arrondissement Leuven, blz. 84-86, Brussel, 1977.

Belgische orgels naar Noord-Brabant in de eerste helft van de 19de eeuw

F. JESPERS

Er zijn nog al wat orgels in Nederland, waarvan de herkomst uit België vaststaat. Maar inmiddels is wel zeker, dat er nog maar een zeer klein gedeelte bewaard is van een groot aantal instrumenten dat naar het noorden overgebracht is. De grote verhuizing van *oudere* orgels uit wat toen de Zuidelijke Nederlanden, ingelijfd bij Frankrijk was, vond plaats in de eerste jaren van de 19de eeuw. De stroom was al iets eerder begonnen, en hield tot in de jaren twintig aan. Het ging natuurlijk merendeels om orgels uit geconfisqueerde kloosters, waarvan het aantal volgens Rogier zo'n 500 bedroeg! Het onderstaande lijstje bestaat uit materiaal, dat nu beschikbaar is. D.w.z. vermoedelijk zijn nog veel meer orgels overgebracht. Door samenwerking in onderzoek kan nog veel meer aan het licht gebracht worden. Hier volgt wat ik aantrof. Verwijzingen naar *Repertorium* bedoelen mijn *Repertorium van orgels en orgelmakers in Noord-Brabant tot omstreeks 1900*,

's-Hertogenbosch, 1983 (waarop inmiddels door anderen en mijzelf al een aantal aanvullingen gevonden is).

BERGEN OP ZOOM, r.k. H. Maagd, orgel aangekocht in 1785 uit de kerk van Deurne (velen, o.a. Gregoir, menen dat het Duffel zou betreffen); dispositie na wijzigingen zie *Repertorium* blz. 20. Gesloopt in 1864.

BUDEL, r.k. O.-L.-Vrouw, orgel aangekocht in het begin van de 19de eeuw uit de Finistère-kerk te Brussel; dispositie rond 1850 zie *Repertorium*, 48. Mogelijkerwijs is pijpwerk ervan in het huidige orgel opgenomen, een instrument van Verschueren uit 1940.

CUIJK, r.k. H. Martinus, orgel «uit Luik» aangekocht in 1803. Dispositie na ombouw uit het midden van de 19de eeuw zie *Repertorium*, 54. Ook de huidige dispositie van dit monumentale 17de-eeuwse orgel is daar te vinden.

ESCHAREN, r.k. H. Lambertus, orgel «uit een klooster in België» (volgens Broekhuizen), gekocht in het begin van de 19de eeuw. Huidige dispositie met enige details zie *Repertorium*, 87.

GESTEL, r.k. H. Lambertus, orgel aangekocht kort voor 1825. Dispositie na ombouw omstreeks 1850, zie *Repertorium*, 102. Herkomst onbekend, behalve dat het uit België komt. Omstreeks 1920 gesloopt. Foto van 1911 bewaard (zie *Brabants Organistemaker*, 's-Hertogenbosch, 1980, 63).

HALSTEREN, r.k. H. Quirinus, orgel in 1802 gekocht uit Bonnefatenklooster Turnhout. Geen nadere gegevens bekend, orgel verdwenen.

HELMOND, r.k. H. Lambertus, het beroemdste orgel uit deze reeks, namelijk het bekende Robustelly-orgel dat in 1822 uit de boedel van de Abdij van Averbode was gekocht. De verdere geschiedenis van dit tien jaar geleden gerestaureerde orgel is voldoende bekend.

'S-HERTOGENBOSCH, r.k. St.-Jacob. In 1803 werd hier een orgel uit Antwerpen gekocht voor f 800,-. Graindorge bouwde het later om, en de dispositie van midden 19de eeuw is te vinden in *Repertorium*, 148. Het orgel is in 1900 gesloopt, maar een foto bleef bewaard, plus de balustrade met de onderbouw van het positief.

'S-HERTOGENBOSCH, r.r. St.-Cathrien. Het Memoriale van deze kerk meldt de aanschaf van een orgel «uit Brabant» (is

Belgisch Brabant) in 1811. Delhaye breidde het toen met een rugpositief uit. De dispositie van dit 12'-orgel is te vinden in *Repertorium*, 150. In 1850 is het orgel overgebracht naar de kerk van De Mortel bij Gemert, waar het nu niet meer is (misschien pijpwerk?).

HOOGE MIERDE, r.k. St.-Jan. De dispositie uit het midden van de 19de eeuw (*Repertorium*, 163) geeft aanleiding tot het vermoeden, dat het hier om een zuidelijk orgel gaat.

HOOGERHEIDE, r.k. O.-L.-Vrouw. In 1804 is het orgel gekocht van het klooster Sion te Vilvoorde. Geen nadere gegevens bekend dan dat het in 1851 plaats maakte voor een instrument van Rogier.

DEN HOUT, r.k. H. Cornelius. In 1804 is een orgel, afkomstig uit Antwerpen, gekocht voor f 800,—. In 1847 is het vervangen door een nieuw instrument van Derkzen van Angeren.

LEUR, r.k. H. Petrus. De dispositie van dit omstreeks 1815 aangeschafte orgel geeft aanleiding tot plaatsing in deze reeks. Zie *Repertorium*, 182. Kort na 1880 is het verdwenen.

LITH, r.k. H. Lambertus. De Hervormden van Lith kochten in 1787 een oud orgel uit Retie aan (oorspronkelijk Bremser, 17de eeuw, voor Carmelieten of Carmelitessen in Mechelen). In 1800 namen de katholieken van Lith kerk en orgel over. Dispositie van omstreeks 1850, zie *Repertorium*, 186. In 1870 is het aan de kerk van Maren, vlak in de buurt, geschonken. Daar is het weer omgebouwd. Na latere omzwervingen kwam het grondig getransformeerde orgel in Hees, Hervormde kerk terecht (dispositie *ibidem*, 196).

MADE, Ned. Herv. kerk. In 1798 is hier een orgel gekocht, dat in 1776 was gebouwd door Delhaye in Antwerpen. In 1824 is dit orgel vervangen door het orgel uit de kerk van Zundert, een instrument van Van Peteghem. Dispositie vgl. *Repertorium*, 193. In Made is thans nog een laat 18de-eeuwse Vlaamse kas aanwezig met nieuwer binnenwerk.

MADE, r.k. H. Bernardus. In 1804 is hier het oude orgeltje vervangen door het orgel, afkomstig uit de kerk van Princenhage. Dit instrument bezat een Vlaamse dispositie (*Repertorium*, 195). In 1876 is er een groot orgel voor in de plaats gekomen.

NIEUW-VOSSEMEER, r.k. St.-Jan. In 1812 zou een tweedehands orgel uit Essen zijn gekocht. In 1854 is het vervangen door een nieuw instrument van Loret.

NISPEN, r.k. O.-L.-Vrouw. In het midden van de vorige eeuw is hier een orgel geplaatst met als bouwjaar 1662 erop vermeld. De kas heeft zuidelijke trekken (zie foto in *Het Orgel*, jan. 1984, blz. 13), en het middendeel is thans aanwezig in het museum De Ghulden Roos in Roosendaal.

OSS, Ned. Herv. kerk. In 1787 leverde J. Beerens uit Weert voor f 450,— een orgel met twee klavieren en 24 registers. W. van Kuilenburg, *Het werk van de orgelmakersfamilie Van Eysdonck/Van Nistelrooy/Kuyte*, 's-Hertogenbosch, 1983, blz. 108, meent dat het om een orgel uit een klooster uit Belgisch Brabant zal gaan. De dispositie ervan, na een ombouw in 1848, is opgenomen in *Repertorium*, 238.

OSSENDRECHT, r.k. H. Gertrudis. In 1837 is hier het oude orgel van Kapellen aangekocht (L. Delhaye 1763). Dispositie zie *Repertorium*, 240. In 1852 is het vervangen door een orgel van Loret.

OUD-GASTEL, r.k. H. Laurentius. In 1818 is hier het orgel van de Abdij St.-Bernaards van Antwerpen geplaatst. Het was daar in 1690 door Fordeville geleverd. Bij ombouw van het orgel in 1906 en 1960 is het oude instrument geheel ontmanteld door Stevens uit Duffel. De dispositie uit midden 19de eeuw is te vinden in *Repertorium*, 244.

PRINCENHAGE, zie Made. In Princenhage kocht men in 1804 een orgel voor f 700,— (betaald aan L. Huesdens), waarbij nog f 103,— voor transport kwam en f 33,10,— aan orgelmaker Corn. van Oeckelen voor een reis naar Brussel. Waarschijnlijk kocht men het orgel van de O.-L.-Vrouw uit Brussel. L. van Rooy maakte er een nieuwe kas bij (groot orgel, positief en balgenkamer) voor f 766,1,8. Dispositie zie *Repertorium*, 249.

RIJSBERGEN, r.k. H. Bavo. Naast het Forceville-positief, gekocht in 1743, kwamen de katholieken van Rijsbergen in 1802 te beschikken over een ouder en groter instrument met Vlaamse trekken (*Repertorium*, 260). Mogelijk is daarvan enig pijpwerk bewaard in het huidige orgel.

TILBURG, r.k. H. Dionysius, Heike. In 1804 is hier het orgel van het klooster Roosendaal bij Mechelen (Van Peteghem, 1776) geplaatst. In 1829 breidde Delhaye het instrument met een derde werk. De dispositie van die tijd is te vinden in *Repertorium*, 295. Het orgel is nog menigmaal omgebouwd, en uit de 18de eeuw

resteren slechts het front van het groot orgel en 24 houten pijpen van Van Peteghem, uit de 19de eeuw niets.

TILBURG, r.k. H. Dionysius, Goirke. Eveneens in 1804 liet men hier het orgel van de Minderbroeders uit Antwerpen (dus de Franciskanen, zoals P. Roose mij korrigeede, en niet de Capucijnen) overbrengen. De dispositie van na een ombouw door Van Hirtum bleef bewaard, *Repertorium*, 296. In 1904 is dit orgel naar Roosendaal verkocht, en restanten daarvan weer naar Goes rond 1970. Meer dan enig pijpwerk kan er niet meer van bestaan.

WAALWIJK, r.k. St.-Jan. In 1803 is hier het oude orgel van Oostmalle geplaatst (Dekens & Goltfuss, 1673). In 1829 is dit orgel vervangen door een ander oud instrument uit het zuiden : dat van de Kanselarij van Aldebiezen. Na ombouw door Franssen en Vollebregt ontstond een dispositie, die te vinden is in *Repertorium*, 323. Van de kas bestaat nog een foto, te vinden in mijn *Tot roem van zijn maker* ('s-Hertogenbosch, 1978), bz. 188. Een viertal registers van het 18de-eeuwse orgel is nog bewaard in het huidige orgel.

WAGENBERG, r.k. H. Gummarus. In 1805 is door bemiddeling van H. de Jong uit Breda een oud orgel aangekocht met een zuidelijke dispositie (zie *Repertorium*, 325). In 1880 is het vervangen door een nieuw orgel.

ZUNDERT, r.k. H. Trudo. In 1823 liet men hier door Van Hirtum het oude orgel van de Abdij van Postel plaatsen, in een nieuwe kas. Dispositie zie *Repertorium*, 344. In 1961 is dit orgel vervangen door een ander oud instrument.

De disposities van BAVEL, ELSHOUT, STANDDAARBUITEN en ZEVENBERGSCHENHOEK (*Repertorium* 13, 82, 280 en 342) doen wel een zuidelijke herkomst vermoeden, maar nadere aanknopingspunten ontbreken (nog).

Wie bovenvermelde disposities en afbeeldingen naloopt, zal bemerken, dat het bepaald niet alleen om eenklaviers instrumenten ging, hoewel die in de meerderheid waren. Uiteraard waren er verschillende 17de-eeuwse orgels bij. Werkelijk grote orgels waren die van Cuijk, Gestel, Helmond, Den Bosch St.-Jacob, Oud-Gastel, de beide Tilburgse instrumenten, Waalwijk 1829 en Zundert. Het is jammer, dat er naar verhouding weinig materiaal van dit alles bewaard is gebleven. We zullen ons moeten inspannen om het resterende met zorg te omringen.

In memoriam

EMILE VERSCHUEREN 1909-1985

Samen hebben wij genoten van de orgelklanken, van de communicatie met een meelevend publiek, en het overweldigend succes. Samen werden wij in de bloemen gezet. Het gebeurde op 11 mei 1975 in de Catholic Church van Pater Bogaert te Okayama in Japan. Ik bespeelde er een klein Verschuërenorgel dat fors en krachtig klonk. De plaatselijke gemeenschap was er zeer fier over. Emile Verschuëren heeft meerdere dergelijke instrumenten geëxporteerd naar Japan.

Ver van de heimat hebben wij mekaar beter leren kennen. Hij genoot van de gaven van het leven. Terzelfdertijd kwam zijn zin voor realisme steeds boven. Het zette hem aan om het leven op een berustende filosoferende wijze te benaderen. Hij kende het verschil tussen het ideaal en de dagdagelijkse werkelijkheid.

Door tekort aan inzicht van de verantwoordelijke beleidsinstanties, de organisten en de orgeldeskundigen zag hij zich verplicht terug te plooiën op de stelregel 'primum vivere'. Zijn opdrachtgevers vroegen hem steeds grote orgels voor weinig geld. Intussen kocht en verkocht hij ten gepasten tijde oude orgels. Hij wist wat goede orgelbouw was. Hij was één van de zeldzame Belgische orgelmakers die zelf zijn orgelpijpen maakte en aldus beschikte over een volwaardig atelier.

Werkend in een gebied waar vele mooie historische orgelkasten volgepropt zijn met van alles en nog wat, kreeg hij te weinig kansen tot hartversterkend artistiek ambachtelijk werk op niveau. Met een schijnbare gelatenheid onderging hij deze situatie en paste zich aan. Hij kon orgels bouwen die normaal funktionieren en klinken en dit tegen lage prijzen.

Joseph Emile Verschuëren werd geboren op 9 april 1909 en overleed op 10 augustus 1985.

Wij hopen dat de hemelse orgelklanken hem de eeuwige harmonie zullen openbaren en wensen zijn familie moed en sterkte.

K. D'Hooghe

Ter bespreking

F. JESPERS : «*REPERTORIUM VAN ORGELS en ORGEL-MAKERS in NOORD-BRABANT TOT OMSTREEKS 1900*», uitg. 'Het Noordbrabants Genootschap', 's-Hertogenbosch, 1983 ; 381 blz. (besteladres : Parade 17 ofwel Postbus 1104 te 5200 BD 's-Hertogenbosch).

Dit repertorium is bedoeld als synthese en voorlopige afsluiting van een reeks publikaties aangaande het orgelbezit in Nederlands Brabant; dergelijke publikaties moeten ook in Vlaanderen met aandacht gevolgd worden, vermits het om een aangrenzend gebied gaat. Voorafgaandelijk willen we opmerken dat dit werk geen technisch-beschrijvende inventaris is (een paar opgesomde mixtuursamenstellingen terzijde gelaten), doch op de eerste plaats een basisdocument voor de musicologie en de geschiedschrijving in het algemeen (b.v. ook lokale of regionale). Er wordt ook niet vermeld of de auteur en zijn medewerkers alle opgenomen orgels zelf bezocht en onderzocht hebben.

Bronnenstudie is echter ten gronde gebeurd en daardoor is het repertorium een goudmijn aan documentatie, ook voor de Vlaamse organoloog: het volstaat het register van persoonsnamen even te overlopen. De in Vlaanderen bestaande (of slechts deels bestaande) literatuur over Anneessens, Bremser, Davit, Delhaye (overvloedige nieuwe gegevens!), Van Dinter, Forceville, Loret, Merklin, Van Peteghem, Posselius, Schyven, Smet & Vermeersch, Tits, Verbuecken e.a. zal hierdoor in aanzienlijke mate moeten geamendeerd worden. En ook mededelingen als b.v. dat

— het Forceville-orgel van de opgeheven St.-Bernardsabdij, Hemiksem, naar Oud-Gastel (NI) is overgebracht;

— het Nau-orgel van de priorij H. Graf te Turnhout door de katholieken van Halsteren werd gekocht;

— het eerste orgel van H. Vermeersch te Luyksgestel (Gregoir, p. 207) nog bestaat en zich, na restauratie, thans te Hintham bevindt zijn historisch gezien uitermate interessant.

De vele uren arbeid in overweging nemend die dit werk moet gekost hebben, mogen we de onvolkomenheden (die intrinsiek zijn bij dergelijke publikaties) niet zwaar aanrekenen; in het register «Orgelmakers» b.v. treffen we bij de Vlaamse orgelmakers enkele onjuistheden aan en vooral lacunes in de bibliografie.

Ik moge besluiten met het citeren van de slotzin van Jaspers' voorwoord, een gedachte die ook in ons land — waar de beleidsverantwoordelijken, met het recht van de sterkste, thans op de eerste plaats de hakbijl zetten in de cultuursector — zou mogen doordringen:

«In een tijd van economische teruggang en van kulturele heroriëntatie is het overigens van algemeen belang, om ook de orgelkunst te bestuderen om haar bijdrage aan de kwaliteit van een goed leven voor velen!».

P.R.

GUSTAV K. OMMER : «*NEUE ORGELN IM RÜHRGEBIET*»: Mercator-Verlag / Duisburg 1984 1. Aufl., Von 1945 bis zur Gegenwart 272 blz., 113 foto's, kostprijs : 48 DM. (Naderhand nog van een bijlage voorzien met aanvullende dispositie-opgaven).

Het Duitse Ruhr-gebied heeft na de verwoestingen van de tweede wereldoorlog een spectaculaire industriële ontwikkeling gekend, op het kerkelijk vlak gepaard gaande met expansieve wederopbouw of nieuwbouw van kerken. Nadat in al die kerken eerst interim-

instrumenten in gebruik waren, werden zij systematisch vervangen door nieuwbouw-orgels, meestal van een gewichtige omvang en zeker betaald vanuit een royaal gespijzde kas.

Na enkele korte inleidende hoofdstukken over de situatie van het orgel in het Ruhr-gebied, — bladzijden waarin naar mijn smaak niet veel revelerends wordt verteld —, wijdt het boek doorgaans 2 bladzijden aan elk besproken instrument: de eerste bladzijde met technische gegevens zoals dispositie, korte inkleding waarbij het orgel en de totstandkoming van het ontwerp in hun ruimtelijke omkadering worden geplaatst, en tenslotte enkele technische aanduidingen zoals bouwer, intonateur, dispositie, ontwerp, prospectontwerp, ruwe afmetingen enz. De foto's op de tweede bladzijde zijn behalve de 8 eerste, in zwart-wit. De uitgave is keurig verzorgd.

Of een dergelijke uitgave op hoera-geroep moet onthaald worden, betwijfelen wij persoonlijk in sterke mate. De gedachtenwereld omtrent het orgel, waaruit dit boek ontstaan is, alhoewel nogal kenmerkend voor de gehele Duitse Bondsrepubliek, is o.i. gevaarlijk en misleidend. De Deutsche Orgelbewegung is inderdaad tot op heden in Duitsland zelf blijven steken in het «compromis-orgel», dat zij aanvankelijk zelf heeft bestreden, maar dat zich thans nog onder allerlei verkapte vormen met glans manifesteert in bv. zwelwerken met neo-barokke dispositie, elektrische registertrakturen, een hele gamma van spelhulpen met Setzercombinaties, zelfs met introductie van elektronische voorprogrammering door toepassing van mikro-processors. Het orgelontwerp gaat er doorgaans niet uit van een organisch-mechanische structuur, maar ontvangt haar direktieven vanuit de architectenwereld, die zich met het orgel inlaat als een in de ruimte vormelijk in te planten object. Het hele arsenaal van de geprefabriceerde onderdelen uit de Duitse orgelfabrieken komt er aan te pas en wordt tot misleiding van de terzake niet ingewijden nog voorgesteld als 'kunstambacht' ook.

Dit is een boek dat duidelijk maakt hoe royaal in Duitsland met financiële middelen voor orgels wordt omgesprongen, en hoe bereidwillig ingespeeld wordt op de wensen van de Duitse organist, die meestal nog alle orgelliteratuur uit gelijk welke stijlperiode op één en hetzelfde instrument vertolken wil met alle nuttigheidsvoorzieningen die de moderne techniek hem leveren kan. Voor de ambachtelijke, stijl- en typegerichte orgelbouw is daar nauwelijks plaats, niet bij de meerderheid van het organistendom, niet in het Ruhr-gebied, niet in het denken van de auteur Gustav K. Ommer.

In menig opzicht is dit boek dus een ware teleurstelling, niet in 't minst door het feit dat de meeste frontstructuren ons voorkomen als een architectengril op een kwade maandag, een enkele keer een architectuur-esthetische vondst vertonend, maar meestal als organische structuur beschouwd tot stand gekomen met weinig kunst en veel vliegwerk. Toch is in esthetisch opzicht niet alles onzin. Wat vaak in onze contries gemist wordt bij de architecturale vormgeving van moderne orgelfronten, is een zekere creatieve betrokkenheid van de architect om een orgelmeubel vorm te geven en uit te treden uit de kring van de versleten klassieke vormgevingsschablonen die de ambachtelijke orgelbouw, m.n. vooral in Nederland, soms uit louter geestesarmoede, aanhoudt.

Omdat de algemene strekking van dit boek grondig indruist tegen mijn persoonlijke overtuiging, kan ik geen raad meegeven dit boek aan te schaffen. Enkel diegene die wat zijn boekenbudget betreft toch zou putten uit de hoorn des overvloeds, kan zich misschien als dokumentatie dit werk aanschaffen, al was het maar om ten gepaste tijde in te zien dat het Duitse Wirtschaftswunder in des orgels veel geld heeft vergooid aan instrumentale onzin, en dat deze gestroomlijnde, gesofistikeerde orgelindustrie bij onze oost-

buren bloeit als nooit te voren. Voor de Belgen is er alvast deze conclusie te trekken, — en dit wordt geregeld bij elk bezoek aan Duitsland bevestigd —, dat het orgel en de organist daar, in tegenstelling tot ons land, binnen de eredienst en de muziekkultuur functioneren en zelfs een ereplaats worden toebedeeld. Als wij zien wat in Duitsland kan en met welke efficiëntie, zijn wij Belgen terug niet de vedetten van de verloedering, het verval en de bekrompenheid? Om ons dit duidelijk te maken is het boek misschien daarvoor alleen toch nog aan te prijzen. A.F.

HENRY HERON (18de e.) : TEN VOLUNTARIES FOR THE ORGAN OR HARPSICORD, heruitgegeven door dr. Ewald Kooiman als nr. 29 in de reeks Incognita Organo (uitg. Harmonia). In het spoor van de gekende Händelnavolgers John Stanley en Jonathan Battishill, liepen in het 18de eeuwse Engeland een hele reeks gelegenheidscomponisten, waaronder de niet nader bekende Henry Heron, organist aan de St.-Magnus the Martyr te Londen. E. Kooiman publiceert van hem tien voluntaries, waarvan er enkele reeds eerder het licht zagen in de bundels Old English Organ Music for Manuals en Organ Music for Manuals (Oxford University Press) van C.H. Trevor, zij het in een meer bewerkte dan tekstgetrouwe uitgave. Kooiman's uitgave heeft de grote verdienste zich strikt te houden aan de oorspronkelijke notentekst.

De tien nummers weerspiegelen het klassieke beeld van de 18de eeuwse Engelse Voluntary: allen ingeleid door een trage beweging op Diapason- of Full Organregistratie, worden ze gevolgd ofwel door een allegro op een soloregistratie (Trompet, Cornet, ...), ofwel door een fuga op het volle werk. Trage delen zijn soms ingelast op de Vox Humana of bestemd voor het Swell Organ.

Het muzikale materiaal stijgt niet uit boven de gebruikelijke, bijna tot schablonen vervallen formules, harmonisch is er geen diepgang en zijn er geen vondsten; de rechterhand is melodievoerend maar krijgt niet de overspanningswijdte die we bij een J. Stanley wel aantreffen; de baspartij in de linkerhand wordt vaak met gemakkelijksoplossingen afgedaan. De stijl is gemakkelijk toegankelijk door zijn ongedwongen feestelijkheid, maar mist het echte talent.

Voor degenen die vlug wat onder handen wil hebben om klankvertoon te bieden, is hier geschikt materiaal aanwezig.

Het drukkerijwerk is niet steeds in alle opzichten geslaagd; blz. 9 van mijn exemplaar is bovenaan moeilijk leesbaar (te weinig be-inkt).

A.F.

Eelke MOBACH (1836-1898) : «Prelude en fuga in d moll» (bij Harmonie, Hilversum : uitgegeven door Bert Wisgerhof.

Behalve de grote romantici in de 19de eeuw: Mendelssohn, Brahms, Schumann, C. Franck enz., zijn er uit dit niet zover van ons af liggend verleden heel wat orgelcomponisten in vergetelheid geraakt. Eén van hen was de blindgeboren Eelke Mobach, in 1885 organist geworden in de Oude Kerk te Amsterdam, waar een om zijn fraaie klank zeer geliefd Ch. Vater/J.C. Müller-orgel staat.

De Prelude en fuge in d-moll mag wel de meest omvangrijke orgelcompositie van Mobach genoemd worden. Het is een geïnspireerd en bovendien met stielkennis geschreven werk, dat binnen de romantische literatuur wat academisch aandoet door een tikkeltje gemis aan originaliteit. De structuur van het stuk en de behandeling van het materiaal hebben hun invloedssfeer vanuit Duitse bodem ontvangen. Daarom zal een romantisch orgel in Franse geest naar ons gevoel niet het meest geschikte vertolkingsmedium zijn. De originele registratievoorschriften die in de partituur voorkomen wijzen in alle geval naar meer noordelijke gebruiken. Een goed bruikbaar stuk voor concert en liturgie. A.F.

WILHELM FRIEDEMANN BACH (1710-1784)

integraal orgelwerk

uitgave : Etcetera 2003 - digitaal DMM

Leo van Doeselaar, orgel.

Het complete orgeloeuvre van Wilhelm Friedemann Bach, vertolkt door Leo van Doeselaar, werd digitaal opgenomen en vastgelegd op twee grammofonplaten. De hoes bevat een viertalige bondige levensschets en een toelichting bij de orgelwerken van J.S. Bach's oudste zoon. De versokant vermeldt de disposities van de orgels en de gebruikte registraties.

Vele facetten maken van dit platenalbum een enig document: Vooreerst hebben we hier te maken met een eerste opname van het gehele werk van Friedemann. Voor deze première koos Leo van Doeselaar twee schitterende orgels, nl. het Anthonie Lohman-orgel van 1828 te Farmsum en het Christian Müller-orgel van 1724-27 in de Grote of Jacobijnerkerk te Leeuwarden. Even schitterend is de vertolking van Leo van Doeselaar. Hij weet te boeien door zijn zeer transparant en doordacht orgelspel, waarbij hij oog heeft voor de verschillende affecten zonder te vervallen in goedkope effectzoekerij. Alsof dit nog niet genoeg is, hebben we bovendien te maken met een goede digitale opname en een onberispelijke DMM-persing. Het orgeloeuvre van Wilhelm Friedemann Bach bestrijkt op compositorisch vlak twee domeinen: enerzijds de koraalvoorspelen, geschreven voor het kerkelijk gebruik, en anderzijds de fuga's die onder te verdelen zijn in twee categorieën: de manualiterfuga's en de fugae voor één of twee klavieren en pedaal. De «Acht Fügen für Orgel oder Clavier» zijn nauw verwant met zijn clavecimbel- en trio-sonates. De galante stijl is hier aan het woord. In de «grote» fuga's is de thematiek nog erg hoog-barok geïnspireerd. Nochtans bieden de uitwerking van de thema's grote verrassingen, met name de orgelpunten, stretti en fermates.

De «Acht Fügen für Orgel oder Clavier» en de «Sieben Choralvorspiele für die Orgel mit Pedal» werden opgenomen te Farmsum. Dit orgel werd in 1828 vervaardigd door Nicolaas Anthonie Lohman en zonen te Groningen, naar een bestek uit 1823. Van Oeckelen plaatste in 1869 een vrij pedaal, dat evenwel goed past bij het instrument. In 1975-76 werd het orgel gerestaureerd door Kerkorgelbouw Mense Ruiters B.V. uit Groningen. Als adviseur fungeerde Klaas Bolt. Het orgel van de Grote of Jacobijnerkerk te Leeuwarden staat centraal in de opname van de fugae met pedaal. Christiaan Müller bouwde dit monumentale instrument van 1724 tot 1727. In 1972 werd de restauratie toevertrouwd aan de orgelmakers Bakker & Timminga te Leeuwarden. In 1978 werd het Müllerorgel terug in gebruik genomen. De gelijkzwevende stemming werd jammer genoeg bij de restauratie behouden.

Ten slotte nog even de organist voorstellen: Leo van Doeselaar werd geboren te Goes in 1954. Hij studeerde o.m. aan het Sweelinck-conservatorium te Amsterdam waar hij in 1979 de Prix d'Excellence behaalde. Vervolgens studeerde hij nog bij André Isoir te Parijs. Als leerling van Jan Wijn verkreeg hij in 1981 het diploma van uitvoerend musicus voor piano.

Bij het beluisteren stelde ik me steeds de vraag hoe het komt dat deze orgelmuziek nog niet eerder integraal op plaat verscheen. Wilhelm Friedemann Bach's composities getuigen immers van een degelijk vakmanschap. Deze opnamen zijn een verrijking in de orgel-discografie en geven een goed beeld van de orgelcompositie uit de tweede helft van de 18de eeuw in Duitsland.

Van harte aanbevolen!

L.B.

Mededelingen

A. Clerinx, 170 jaar geleden geboren

Ter gelegenheid van de 170ste verjaardag van de geboorte van Arnold Clerinx, wordt een themadag gewijd aan deze belangrijke Limburgse orgelbouwer uit de 19de eeuw. De organisatie gebeurt in samenwerking met het Provinciaal Museum voor Religieuze kunst, het Davidsfonds, de Geschied- en Oudheidkundige kring van Sint-Truiden, de V.T.B. en de vzw Basilicaconcerten Limburg.

Er wordt een bezoek gebracht aan het atelier van orgelbouwer Marc Nagels. Fabian Lochner, licentiaat musicologie uit Luxemburg zal een lezing geven over 'A. Clerinx, 1816-1898', en Luc Ponet zal ten slotte een orgelrecital geven op het Clerinxorgel in de hoofdkerk van Sint-Truiden.

Correspondentieadres : Begijnhof 59, 3800 Sint-Truiden.

Nieuwe orgels

In de St.-Annakerk te Oudergem bouwde Jan Boon, orgelmaker te Hofstade-Zemst, een nieuw orgel. Het werd op 28 september ingespeeld door Jos van Immerseel die werken van Vlaamse, Spaanse en Engelse meesters vertolkte.

In de O.-L.-Vrouw-parochie van Wetteren-Overschelde werd op 24 november een nieuw koororgel ingewijd. De maker ervan is Herman Wouters.

Tijdens de viering werd de Nederlandse Kyriale voor 3 gemengde stemmen in Honorem Beatae Mariae Virginis van Philippe Sorgeloos uitgevoerd.

Leuvense Orgelgids

Tijdens het concert van 22 december (O.-L.-Vr. Middelaars, Leuven, 15 uur) wordt tevens de *Leuvense Orgelgids* voorgesteld. Deze luxueus uitgevoerde foto-inventaris is een van de zoveelste waardevolle realisaties van Gilbert Huybens. Hij bevat foto's van speeltafel en front van alle orgels van Groot-Leuven, gemaakt door de stadsfotograaf, en een technische fiche (bouwer, bouwjaar, eventuele transformatie, huidige dispositie...). Jean-Pierre Félix belicht in een uitvoerig en overzichtelijk artikel de historie van het orgelpatrimonium van de streek. Maarten Vente schreef het voorwoord.

Muziekinstrumentenbouw te Geraardsbergen van de 15de eeuw tot heden

De Culturele Raad van Geraardsbergen geeft, met de steun van M. & Team (media, conceptuïtouw, tekstverwerking, drukwerk) uit Geraardsbergen, in het voorjaar van 1986 de studie 'Muziekinstrumentenbouw te Geraardsbergen van de 15de eeuw tot heden' uit. Dit werk, van de hand van Stéphane Godfroid, musicoloog, telt 216 bladzijden en bevat 101 afbeeldingen. Het biedt volledige informatie over de 36 verschillende instrumentenbouwers (klokkengieterij, kerk-orgels, automatische orgels, houten blaasinstrumenten, piano's en tokkelinstrumenten) te Geraardsbergen actief : biografie, werklijst en bibliografie. Het voorwoord werd verzorgd door Prof. Dr. Ferdinand J. de Hen.

Op het boek kan vooringetekend worden aan de prijs van 750 fr. en dit tot en met 31 december 1985. Nadien bedraagt de prijs 895 fr. Voorintekenen kan door overschrijving op rek.nr. 035-0429239-55 ten name van de Culturele Raad, Abdijstraat 10 te 9500 Geraardsbergen. Op dat adres kan U, ook telefonisch (054) 41.41.74, terecht voor alle verdere inlichtingen.

Orgeltijdschriften

ARS ORGANI, Zeitschrift für des Orgelwesen herausgegeben von der Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.

33ste jaargang, Nr. 2 — juni 1985

— L. Lannoo : *Orgels in het oude Graafschap Vlaanderen*

— J. Verdin : *Vlaamse Orgelmuziek vóór 1800*

— C. Grohmann : *Het nieuwe Fischer- & Krämerorgel van de St.-Clemenskerk te Rheda-Wiedenbrück*

— J.P. Schindler : *Het Herbst-orgel van de slotkerk te Lahm*

— H.J. Busch : *Ongekende registratieaanduidingen uit de omgeving van J.S. Bach*

— C. Kirchner : *Het Marx-orgel in Falkenwalde*

— H.M. Balz : *Het Wegmann-Organ van 1786 in Nieder-Erlenbach (Frankfurt)*

33ste jaargang, nr. 3 — september 1985

— J.Goens : *Rhythmus und Artikulation in J.S. Bachs «Vater unser im Himmelreich» BWV 682*

— J. Burg : *Anmerkungen zum Bachverständnis von Louis Vierne (1)*

— F. Friedrich : *Orgelbau und Orgelmusikpflege im Konzertleben der DDR*

— C. Kirchner : *Ein unbekannter Orgelentwurf von Joachim Wagner*

— F.Jakob : *Die grosse Gabler-Organ der Basilika zu Weingarten*

— U. Pape : *Die Wiederherstellung der Furtwängler-Organ in Buxtehude*

CONNOISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française pour le Sauvegarde de l'orgue ancien

Nr. 54 — Printemps 1985

— L. Métrope : *L'Orgue de St.-Roch, Paris (suite)*

— J.L. Gril-Maffre : *L'Orgue Link de Mirepoix*

— P. Hardouin : *Facteurs Parisiens du XVIIe S. ; Julien Tribut*

L'ORGANISTE, Organe de l'Union Walonne d'organistes a.s.b.l.

17de jaargang — Nr. 66 — 1985, Nr. 2

— J.P. Félix : *Un quatre claviers méconnu à Ixelles*

— P. Lauwers : *Comment utiliser l'orgue du Très Saint Sacrement*

— P. Dupont : *Notice sur les Facteurs d'orgues Suisses Goll*

— J.P. Félix : *François le Royer 'Facteur des orgues du Roi'*

— E. De Vos : *Fondeurs de cloches au pays de Huy : Jean Bodri (II)*

17de jaargang — Nr. 67 — 1985, Nr. 3

— J.P. Félix : *L'Orgue Cavallé-Coll du Couvent du Sacré Cœur à Jette, 1878*

Un orgue Cavallé-Coll proposé à l'église de Pottes (Hainaut) en 1868

Complément sur François le Royer

— E. De Vos : *Fondeurs de Cloches à Huy (Bodri) III*

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging
81ste jaargang — Nr. 6 — juni 1985 — Themanummer : Internationale Bachcongres, Groningen

— J.v. Biezen : *Enkele gegevens over maatsoorten en tempo in de helft van de 18de eeuw*

— H.H. Löhlein : *Bachs Orgelbüchlein*

— C. Edskes : *Het orgel van de grote of Martinikerk te Groningen*

— H. Brink : *Het Groninger Martini-Organ*

— S. Tuinstra : *Het Schnitger-Wenthinorgel te Weener*

— J. Jongepier : *Het orgel in de Hervormde kerk te Noordbroek*

- T. Jellema & P. Wertbrink : *Het nieuwe Blankorgel in de Hervormde kerk te Onstwedde.*
Het Reil-orgel in de Noorderkerk te Groningen.
- M. Lindley : *J.S. Bachs klavierstemming*
81ste jaargang — Nr. 7/8 — juli/augustus 1985
- Th. v. Huystee : *De Toonklok van Peter Schat*
- W. Kloppenburg : *Liturgisch ABC*
- J. Jongepier : *Het orgel in de Chr. Gereformeerde kerk te Zwolle*
Het orgel in de Geref. Ontmoetingskerk te Enkhuizen
Nr. 9 — september 1985
- Th. v. Huystee : *Cesar Francks Cantabile*
- W. Kloppenburg : *Liturgisch ABC (F)*
- J. Jongepier : *Het orgel in de Gereformeerde kerk te Rijssen*
Nr. 10 — oktober 1985
- *Discussie Bach en het Getal*
- W. Kloppenburg : *Liturgisch ABC (G)*
- J. Jongepier : *8 gerestaureerde orgels*
Nr. 11 — november 1985
- A. v. Amerongen : *Widors Sinfonia Sacra uit de vergetelheid*
- H. Uytendogaerd : *De liturgische ontwikkelingen in Nl. sinds '50*
- P. van Dijk : *Gerestaureerde orgels te Semmerzake en Laarne (B)*
- P. Peeters : *Het 'Bach-orgel' in de Augustijnerkerk te Wenen*
Int. Bachcongres NOV
Nr. 12 — december 1985
- *In gesprek met Cor Kee (85 jaar)*
- B. Schuurman : *Heinrich Schütz (1585-1672)*
- P. v. Dijk & P. Peeters : *Het orgel in 'De Koningshof' te Heusden*
- J. Jongepier : *Het orgel te Yerseke (Reref. Gemeente)*

GREGORIUSBLAD, Tijdschrift ter Bevordering van liturgische muziek, uitgave van de Ned. St.-Gregoriusvereniging

Jg. 190, nr. 3 — september 1985

- B. Kahmann : *Congres Kerkmuziek 1985, Maastricht*
- M. v. Daalen : *Restauratie : het behoud van een codex*
- B. Kahmann : *Strepitus Jucundus (H. Finck)*
- K. Middelhoff : *Dr. H. v. der Linde, wegwijzer naar Bach*
- *Jaarverslag van de Ned. St.-Gregoriusvereniging*

WUERTTEMBERGISCHE BLAETTER FUER KIRCHENMUSIK
Mitteilungsblatt des Verbandes Verband der Chöre und Kirchenmusiker — e.V.

52ste jaargang — Nr. 3, mei/juni 1985

- W. Hehl : *Nicht Starkult, sondern Dienst*
- G. Steff : *Der Bezirkskantor : Notwendig oder überflüssig*
- H. Nitsche : *Räume, Klänge, Farben (In memoriam W. Supper)*
- M. Hermann : *Auf dem Wege zu neuen Liedern*

Nr. 4, juli/augustus 1985

- R.G. Läßle : *Zur Situation der Kirchenmusiker in der Ev. Landeskirche in Württemberg*
- J. Widmann : *Kirche oder Orgelmuseum*
- K. Schulten : *Chorpraxis (H. Schütz)*
- *Eine Stellungnahme : Novellierung des Urheberrechts*
- Ulrich Feige : *Die neue Orgel in der Stiftskirche zu Herrenbeg*

Nr. 5, september/oktober 1985

- H.G. Bertram : *«Zu dem Choralvorspiel 'O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen'» (Op. 122,6), Joh. Brahms*
- M.D. Metzger : *Hymnologie als Gesamtdisziplin*
- H.R. Trötschel : *«Zwischen Bewahren und Fortschreiten» 10.*
Tagung der Orgelsachverständigen und Orgelbauer.

- Verantwoordelijke uitgever : Kamiel D'Hooghe
- Voor de inhoud van de ondertekende artikels zijn alleen de auteurs verantwoordelijk.
- Drukkerij Van Geertruyen — Asse